La evolución de las representaciones de la imagen de la ciudad de París en el cine

De las vanguardias a la producción hollywoodiense (1920-1969)

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Alba Navarro Herrera

Directora: Nekane Parejo

Doctorado Interuniversitario en Comunicación
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Málaga, 2017

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AUTOR: Alba Navarro Herrera

http://orcid.org/0000-0002-3920-5471

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La doctora Dolores Nekane Parejo Giménez, Profesora Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga,

INFORMA:

Que ha dirigido la tesis doctoral titulada *La evolución de las representaciones de la imagen de la ciudad de París en el cine. De las vanguardias a la producción hollywoodiense (1920-1969)* realizada por doña Alba Navarro Herrera. Finalizada la investigación y conforme a la normativa vigente AUTORIZO la presentación de la tesis de referencia por considerar que reúne todos los requisitos formales y científicos para ser presentada y defendida ante un Tribunal, para obtener el Grado de doctor.

Y para que conste, firmo el presente informe, en Málaga a 24 de enero de 2017.

Fdo: Dra. Dª Dolores Nekane Parejo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



TESIS DOCTORAL

La evolución de las representaciones de la imagen de la ciudad de París en el cine. De las vanguardias a la producción hollywoodiense (1920-1969)

Universidad de Málaga

Doctoranda: Alba Navarro Herrera

Directora: Nekane Parejo ∗ Tutor: Demetrio Brisset

Doctorado Interuniversitario en Comunicación

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Málaga, 2017

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



AGRADECIMIENTOS

Cuando un ciclo termina, es inevitable echar la vista atrás para rememorar las etapas, los obstáculos y los logros que lo han definido. Ahora que me sitúo en ese punto, soy consciente de que este proyecto no comenzó hace tres años, sino en un tiempo muy remoto, mi infancia, cuando las voces cálidas de mi madre y de mi padre me alentaban a crecer desarrollando un espíritu crítico, y un profundo amor por la cultura y la ciencia. Este sólido cimiento me convirtió en una persona inquieta y, más recientemente, me empujó a tomar una de las decisiones más relevantes de mi vida, embarcarme en el complejo mundo de la investigación.

He tenido la fortuna de encontrar en mi camino a la doctora Nekane Parejo, a quien ya admiraba como profesora durante los años que realicé la licenciatura en Comunicación Audiovisual. Su amable trato, su sabiduría, sus valiosos consejos y su dilatada experiencia han sido un pilar clave para la culminación de este proyecto. Igualmente, durante todo este tiempo, he contado con el inestimable apoyo del doctor Demetrio Brisset y, en la fase final de la investigación, con la grata acogida del personal docente de la Université Paris 8. A ellos, a mi madre, a mi padre, a mi hermano, a mi pareja, a mi familia y a todos mis seres queridos les expreso mi inmensa gratitud.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Índice de contenidos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Índice de imágenes 19

Résumé et conclusions de la thèse de doctorat: L'évolution des représentations de l'image de la ville de Paris dans le cinéma. Des avant-gardes à la production hollywoodienne (1920-1969)..... 25

Délimitation de l'objet d'étude 27

Objectifs 29

Questions concernant le projet de recherche 30

Formulation d'hypothèses 31

Approche méthodologique 31

État de la question 35

Histoire et architecture de la ville de Paris 37

La ville de Paris dans les origines du cinéma 38

L'évolution des représentations de l'image de la ville de Paris dans le cinéma entre 1920 et 1969 39

Conclusions 42

Capítulo 1. Introducción..... 53

1.1. Delimitación del objeto de estudio 55

1.2. Objetivos y alcance de la investigación 58

1.3. Interrogantes de la investigación 59

1.4. Formulación de hipótesis 60

1.5. Planteamiento metodológico 60

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.5.1. Análisis cuantitativo 70

1.5.2. Análisis cualitativo 84

1.6. Estado de la cuestión 85

Capítulo 2. Historia y arquitectura de la ciudad de París 95

2.1. Los orígenes de la ciudad y su evolución hasta 1848 97

2.2. Acontecimientos y remodelaciones a partir de 1848 101

Capítulo 3. La imagen de París en el cine 105

3.1. Antecedentes 107

3.2. París en el cine en la década de 1920 110

3.2.1. El cine francés en la década de 1920 110

3.2.2. El cine estadounidense en la década de 1920 111

3.2.3. *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, David W. Griffith, 1921) | EE.UU. 112

3.2.4. *El jorobado de Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) | EE.UU. 114

3.2.5. *París dormido* (*Paris qui dort*, René Clair, 1925) | Francia 115

3.2.6. *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925) | EE.UU. 119

3.2.7. *Solo las horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926) | Francia .. 120

3.2.8. *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926) | Francia 122

3.2.9. *Vida bohemia* (*La Bohème*, King Vidor, 1926) | EE.UU. 125

3.2.10. *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, Frank Borzage, 1927) | EE.UU. 126

3.2.11. *Sur un air de Charleston* (Jean Renoir, 1927) | Francia 127

3.2.12. *El dinero* (*L'argent*, Marcel L'Herbier, 1928) | Francia 128

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.13. Evaluación de la década de 1920 130

3.3. París en el cine en la década de 1930..... 131

3.3.1. El cine francés en la década de 1930..... 133

3.3.2. El cine estadounidense en la década de 1930..... 135

3.3.3. *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930) | Francia 138

3.3.4. *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*, Jean Renoir, 1932) | Francia..... 145

3.3.5. *¡Aló, París!* (*Allô Berlin? Ici Paris!*, Julien Duvivier, 1932) | Alemania & Francia..... 153

3.3.6. *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) | Francia 156

3.3.7. *Margarita Gautier* (*Camille*, George Cukor, 1936) | EE.UU. 164

3.3.8. *Hotel del Norte* (*Hôtel du Nord*, Marcel Carné, 1938) | Francia 167

3.3.9. *Subamos por los Campos Elíseos* (*Remontons les Champs-Elysées*, Sacha Guitry, 1938) | Francia 172

3.3.10. *Esmeralda, la zíngara* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939) | EE.UU. 176

3.3.11. *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) | EE.UU. 180

3.3.12. *Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939) | EE.UU. 187

3.3.13. Evaluación de la década de 1930 190

3.4. París en el cine en la década de 1940..... 194

3.4.1. El cine francés en la década de 1940..... 194

3.4.2. El cine estadounidense en la década de 1940..... 196

3.4.3. *¿Por qué lates, corazón?* (*Battement de coeur*, Henri Decoin, 1940) | Francia 197

3.4.4. *Barba Azul* (*Bluebeard*, Edgar G. Ulmer, 1944) | EE.UU. 200

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.4.5. *Los niños del paraíso* (*Les enfants du paradis*, Marcel Carné, 1945) | Francia 202

3.4.6. *Las damas del Bosque de Bolonia* (*Les dames du Bois de Boulogne*, Robert Bresson, 1945) | Francia 205

3.4.7. *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) | EE.UU. 208

3.4.8. *En legítima defensa* (*Quai des Orfèvres*, Henri-Georges Clouzot, 1947) | Francia 210

3.4.9. *Arco de Triunfo* (*Arch of Triumph*, Lewis Milestone, 1948) | EE.UU. 213

3.4.10. *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, George Sidney, 1948) | EE.UU. 216

3.4.11. *Cita en julio* (*Rendez-vous de juillet*, Jacques Becker, 1949) | Francia 219

3.4.12. *El hombre de la Torre Eiffel* (*The Man on the Eiffel Tower*, Burgess Meredith, 1949) | EE.UU. 222

3.4.13. Evaluación de la década de 1940 225

3.5. París en el cine en la década de 1950 231

3.5.1. El cine francés en la década de 1950 231

3.5.2. El cine estadounidense en la década de 1950 232

3.5.3. *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) | EE.UU. 234

3.5.4. *París, bajos fondos* (*Casque d'or*, Jacques Becker, 1952) | Francia 240

3.5.5. *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) | Gran Bretaña & EE.UU. 243

3.5.6. *Rififí* (*Du rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1955) | Francia 248

3.5.7. *La travesía de París* (*La traversée de Paris*, Claude Autant-Lara, 1956) | Italia & Francia 252

3.5.8. *El globo rojo* (*Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956) | Francia 255

3.5.9. *Ariane* (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957) | EE.UU. 259

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.5.10. *Una cara con ángel* (*Funny Face*, Stanley Donen, 1957) | EE.UU. 263

3.5.11. *Mi tío* (*Mon oncle*, Jacques Tati, 1958) | Italia & Francia 268

3.5.12. *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959) | Francia 274

3.5.13. Evaluación de la década de 1950 280

3.6. París en el cine en la década de 1960 285

3.6.1. El cine francés en la década de 1960 285

3.6.2. El cine estadounidense en la década de 1960 292

3.6.3. *Zazie en el metro* (*Zazie dans le métro*, Louis Malle, 1960) | Francia 297

3.6.4. *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1960) | Francia 302

3.6.5. *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960) | Italia & Francia 307

3.6.6. *Cléo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7,* Agnès Varda, 1962) | Francia 311

3.6.7. *El muelle* (*La jetée*, Chris Marker, 1962) | Francia 316

3.6.8. *Irma la Dulce* (*Irma la Douce*, Billy Wilder, 1963) | EE.UU. 320

3.6.9. *Charada* (*Charade*, Stanley Donen, 1963) | EE.UU. 325

3.6.10. *El nuevo caso del inspector Clouseau* (*A Shot in the Dark*, Blake Edwards, 1964) | Gran Bretaña & EE.UU. 330

3.6.11. *¿Qué tal, Pussycat?* (*What's New, Pussycat?*, Clive Donner, 1965) | EE.UU. 333

3.6.12. *Bella de día* (*Belle de jour*, Luis Buñuel, 1967) | Francia 337

3.6.13. Evaluación de la década de 1960 342

Capítulo 4. Resultados cuantitativos 349

Capítulo 5. Conclusiones 357

Referencias bibliográficas 369

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo de localizaciones cinematográficas parisinas..... 397

Plazas..... 399

Zonas verdes..... 401

Puentes..... 403

Escaleras..... 409

Espacios comerciales..... 410

Estaciones de tren y de metro..... 412

Teatros, cines y cabarés..... 414

Restaurantes y cafés..... 417

Hoteles..... 420

Lugares religiosos..... 422

Edificios..... 426

Otras..... 430

Anexo de tablas..... 431

Tour Eiffel..... 433

Cathédrale Notre-Dame..... 439

Basilique du Sacré-Coeur..... 445

Église de la Madeleine..... 448

Jardin des Tuileries..... 451

Jardin du Luxembourg..... 453

Château de Versailles..... 455

Palais Royal..... 457

Grand Palais..... 459

Petit Palais..... 462

Musée du Louvre..... 465

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pont Neuf 468

Pont Alexandre III 471

Pont des Arts 473

Pont de Bir-Hakeim 476

Seine 478

Canal Saint-Martin 484

Palais Garnier 486

Place de la Concorde 489

Colonne Vendôme 493

Arc de Triomphe 495

Hôtel National des Invalides 501

Panthéon 504

Sorbonne 507

Moulin Rouge 509

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Índice de imágenes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Figura 1: Tour Eiffel....71
Figura 2: Cathédrale Notre-Dame....71
Figura 3: Basilique du Sacré-Cœur....72
Figura 4: Église de la Madeleine....72
Figura 5: Jardin des Tuileries....72
Figura 6: Jardin du Luxembourg....73
Figura 7: Château de Versailles....73
Figura 8: Palais Royal....73
Figura 9: Grand Palais....74
Figura 10: Petit Palais....74
Figura 11: Musée du Louvre....74
Figura 12: Gare d'Orsay....75
Figura 13: Pont Neuf....75
Figura 14: Pont Alexandre III....75
Figura 15: Pont des Arts....76
Figura 16: Pont de Bir-Hakeim....76
Figura 17: Seine....76
Figura 18: Canal Saint-Martin....77
Figura 19: Palais Garnier....77
Figura 20: Place de la Concorde....77
Figura 21: Colonne de Juillet....78
Figura 22: Colonne Vendôme....78
Figura 23: Arc de Triomphe....79
Figura 24: Hôtel National des Invalides....79
Figura 25: Panthéon....79
Figura 26: Cimetière du Père-Lachaise....80
Figura 27: Catacombes....80
Figura 28: Sorbonne....80
Figura 29: Moulin Rouge....81
Figura 30: Folies Bergère....81
Figura 31: Mapa con la ubicación geográfica de cada emplazamiento....82

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 32: Mapa de París en el año 1576 / Fuente: gallica.bnf.fr.....99
Figura 33: Champs-Élysées y Arc de Triomphe de l'Étoile / Fuente: Alba Navarro....103
Figura 34: *Bassin des Tuileries* (operador desconocido, 1896) 108
Figura 35: *Eiffel Tower from Trocadero Palace* (James White, 1900).....108
Figura 36: *Orphans of the Storm* (1921) 113
Figura 37: *The Hunchback of Notre Dame* (1923).....115
Figura 38: *Paris qui dort* (1925) 117
Figura 39: *The Phantom of the Opera* (1925) 119
Figura 40: *Rien que les heures* (1926).....121
Figura 41: *Ménilmontant* (1926) 123
Figura 42: *La Bohème* (1926).....125
Figura 43: *Seventh Heaven* (1927) 126
Figura 44: *Sur un air de Charleston* (1927).....128
Figura 45: *L'argent* (1928).....129
Figura 46: *Sous les toits de Paris* (1930).....140
Figura 47: *Boudu sauvé des eaux* (1932) 148
Figura 48: *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932).....155
Figura 49: *L'Atalante* (1934).....161
Figura 50: *Camille* (1936) 166
Figura 51: *Hôtel du Nord* (1938).....169
Figura 52: *Remontons les Champs-Elysées* (1938) 175
Figura 53: *The Hunchback of Notre Dame* (1939).....179
Figura 54: *Ninotchka* (1939).....185
Figura 55: *Midnight* (1939) 189
Figura 56: *Battement de coeur* (1940).....198
Figura 57: *Bluebeard* (1944) 200
Figura 58: *Les enfants du paradis* (1945).....204
Figura 59: *Les dames du Bois de Boulogne* (1945).....207
Figura 60: *Monsieur Verdoux* (1947).....209
Figura 61: *Quai des Orfèvres* (1947).....211
Figura 62: *Arch of Triumph* (1948) 215

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 63: *The Three Musketeers* (1948) 217
Figura 64: *Rendez-vous de juillet* (1949).....221
Figura 65: *The Man on the Eiffel Tower* (1949).....222
Figura 66: *An American in Paris* (1951) 239
Figura 67: *Casque d'or* (1952) 241
Figura 68: *Moulin Rouge* (1952) 243
Figura 69: *Du rififi chez les hommes* (1955) 249
Figura 70: *La traversée de Paris* (1956) 254
Figura 71: *Le ballon rouge* (1956) 257
Figura 72: *Love in the Afternoon* (1957) 262
Figura 73: *Funny Face* (1957).....267
Figura 74: *Mon Oncle* (1958) 271
Figura 75: *Les 400 coups* (1959) 279
Figura 76: *Zazie dans le métro* (1960) 299
Figura 77 *À bout de soufflé* (1960) 304
Figura 78: *Les yeux sans visage* (1960).....309
Figura 79: *Cléo de 5 à 7* (1962).....315
Figura 80: *La jetée* (1962) 318
Figura 81: *Irma la Douce* (1963).....321
Figura 82: *Charade* (1963).....328
Figura 83: *A Shot in the Dark* (1964) 332
Figura 84: *What's New, Pussycat?* (1965) 336
Figura 85: *Belle de jour* (1967) 341

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Résumé et conclusions de la thèse de doctorat: L'évolution des représentations de l'image de la ville de Paris dans le cinéma. Des avant-gardes à la production hollywoodienne (1920-1969)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



La ville dans le cinéma est un domaine de recherche qui propose d'analyser l'image montrée par les cinéastes des différentes villes à travers le monde. Il s'agit là d'une ligne de recherche très actuelle dans le domaine des études filmiques qui a pour but de déterminer quelles sont les caractéristiques qui définissent une métropole sur le grand écran. Dans ce contexte, la capitale française apparaît comme étant l'un des sites les plus exceptionnels pour le tournage de films aussi bien grâce à ses décors réels que grâce à ses recréations dans les studios de tournage.

Délimitation de l'objet d'étude

La relation entre le cinéma et la ville remonte aux débuts du monde du cinéma lorsque les précurseurs de ce média captaient déjà, pour le grand plaisir du public, le paysage industriel de la ville, avec ses passants, ses avenues, ses automobiles et ses icônes les plus représentatives. Les populations de la métropole de la fin du XIXème et du début du XXème siècle, sans en être conscientes, ont survécu à l'effacement du temps grâce au pouvoir de l'image filmique. Avec la fiction, la ville a continué à servir de cadre à de multiples histoires et évènements, arrivant même à jouer un rôle de premier plan dans de nombreuses productions cinématographiques. Villanueva (2008) fait référence à "cette idylle entre le cinéma et la ville qui a commencé avec les pionniers de l'écran, qui dure encore de nos jours et qui existera probablement encore longtemps" (p. 12). Dans les premières lignes de son livre, Barber (2006) expose que "l'affinité entre le cinéma et l'espace urbain a donné naissance à une force déterminante sous-jacente dans les modes de visualisation et de conciliation de l'histoire et du corps humain" (p. 7). De même, Camarero (2013), concernant le rôle de la ville à l'écran, fait référence à l'hétérogénéité des concepts qu'elle peut exprimer et à sa capacité pour pouvoir se constituer comme un personnage de plus. Par ailleurs, García & Pavés (2014) soulignent la fonction de témoin exercée par le cinéma et font également référence à son influence dans la construction de l'imaginaire métropolitain chez les spectateurs.

Après ces quelques lignes d'introduction, nous nous attacherons à développer l'intérêt que suscite cette étude. Par le biais de l'analyse d'un échantillon composé de 50 films, 10

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pour chaque décennie entre 1920 et 1969, nous pouvons être en mesure de déterminer quelle a été l'évolution des représentations de l'image de la ville de Paris dans le cinéma pendant une période importante pour l'histoire de cet art, lors de laquelle nous trouvons des évènements marquants tels que l'introduction du son dans les films, le fait de transférer les tournages à des environnements naturels ou le développement de mouvements d'avant-garde. Pour ce faire, nous avons, tout d'abord, pris en compte les productions qui étaient à leur époque innovantes, importantes ou pionnières sur certains aspects relatifs à la forme ou au contenu ou qui ont été très bien accueillies soit par le public soit par la critique, devenant ainsi des œuvres représentatives d'un moment historique. Et, à ce propos, nous nous basons sur une prémisse de Hueso (2014) qui fait partie de son étude sur les images cinématographiques de Paris tout au long de l'histoire. Le théoricien explique que malgré le fait que son travail soit partiel en ce qui concerne la sélection filmographique, il cherche à offrir une vision globale, significative et évaluative de l'ensemble des films.

Les films sélectionnés pour ce projet de recherche sont inclus dans deux cinématographies extrêmement importantes: l'américaine et la française. Concernant le cadre temporel considéré, le choix de cette période s'explique par les raisons suivantes. À partir des années 20, le rôle de la capitale française comme décor de multiples productions filmiques s'est consolidé. L'environnement parisien serait filmé mais aussi recréé dans les studios de cinéma, donnant ainsi lieu au développement de narrations de toutes sortes. Ses rues, ses quartiers, ses icônes, ses foyers et même ses égouts, ont servi de cadre aux histoires conçues par les cinéastes aussi bien depuis l'expérimentation d'avant-garde que dans l'essentiel de la production globale française, comme dans le cas des adaptations de classiques littéraires, à l'instar du cinéma hollywoodien.

Le phénomène des tournages dans des sites du Paris réel se répète dans le cinéma français de la fin des années 50 et de la décennie des années 60 avec des auteurs en rupture, notamment, ceux de la Nouvelle Vague. Les cinéastes cinéphiles de cette période consacrent leur production à la création de récits insolites, utilisant une liberté technique et expressive totale et faisant de la capitale française un environnement récurrent pour leurs histoires. Le fait de transférer les tournages aux rues de la ville s'étend à la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

production hollywoodienne. À une époque où Paris reste un cadre typique dans le cinéma américain, les professionnels de l'industrie décident de situer leurs projets dans les différents endroits de la singulière géographie urbaine parisienne. Bien entendu, cette circonstance apporte un plus grand réalisme aux films mais, il est aussi intéressant de noter quelques clés données par Wood (1990) justifiant cette tendance: la possibilité d'échapper aux impôts, les subventions étrangères et la main-d'œuvre étrangère bon marché. Comme évènement marquant, nous citerons le film *Funny Face* (Stanley Donen, 1957) qui, comme le souligne Schürmann (2009), constitue le premier film d'une *major* de Hollywood qui a été presque intégralement tourné dans des localisations réelles parisiennes.

Objectifs

Ce projet de recherche a pour but essentiel d'analyser l'évolution des représentations de l'image de la ville de Paris dans le cinéma entre 1920 et 1969. Pour cela, les objectifs spécifiques suivants ont été fixés:

- Élaborer une filmographie de 50 films, 10 pour chaque décennie, dans lesquels la ville de Paris apparaît comme cadre cinématographique.
- Confectionner une liste de 30 sites iconiques parisiens qui font partie de l'imaginaire transnational sur la ville, pour étudier comment son image est configurée dans le cinéma à travers l'analyse du contenu.
- Mener une étude divisée par décennies permettant d'étudier l'évolution des représentations de Paris dans le cinéma.
- Mener une réflexion sur le caractère symbolique et métaphorique des espaces représentés, sur les idées et les concepts qui sont liés à l'image de la capitale française.
- Analyser l'adéquation entre la scénographie parisienne et la narration dans les films, observant la relation existante entre les récits et les espaces.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Effectuer une évaluation globale basée sur les données collectées dans tous les cas examinés.
- Créer un catalogue de localisations cinématographiques parisiennes à travers le matériel photographique original.

Questions concernant le projet de recherche

Au titre de l'approche analytique, les questions suivantes concernant le projet de recherche qui nous aident à atteindre les objectifs et nous permettent d'approfondir certains aspects importants relatifs à la construction de l'image cinématographique de Paris, ont été proposées:

- Les thèmes associés à Paris dans le cinéma et l'intérêt montré pour certains sites plutôt que d'autres au cours des décennies, sont-ils renouvelés?
- La représentation de l'image de Paris dans des films d'auteurs associés à des mouvements d'avant-garde ou ayant un profil indépendant, est-elle plus complexe?
- Les œuvres de type commercial, destinées à un public plus large approfondissent-elles les formules stéréotypées et les clichés associés à la ville à travers ses icônes les plus reconnaissables?
- Les espaces urbains représentent-ils des idées associées au statut et aux modes de vie des personnages qui apparaissent dans les films?
- Existe-t-il une répétition dans l'utilisation des localisations en fonction de la typologie des personnages et du contenu des intrigues dans lesquelles elles apparaissent?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Formulation d'hypothèses

Le fait de se poser ces questions a permis de formuler les hypothèses suivantes:

- Les grands emblèmes de Paris, la Tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, la cathédrale Notre-Dame et la Seine, maintiennent une présence continue tout au long de la période étudiée.
- La confirmation précédente de l'hypothèse nous amène à affirmer que Paris est un plateau de tournage exceptionnel du fait de son caractère clairement reconnaissable, dans lequel les cinéastes, indépendamment du type de cinéma produit –commercial ou d'auteur–, n'hésitent pas à montrer des sites qui l'identifient parfaitement. De même, ces espaces sont liés à des thématiques généralement associées à la ville, telles que l'amour, la vie de bohème ou l'insoumission.

Approche méthodologique

Sur le plan méthodologique, une double stratégie de travail basée sur l'analyse quantitative et sur l'analyse qualitative, a été envisagée. Cette proposition dans laquelle une méthode complète l'autre, permet de mener une étude complexe et exhaustive qui part d'un univers d'étude dans lequel se trouvent toutes les productions filmiques où Paris apparaît comme cadre. Sur la base de ce vaste panorama et comme précédemment indiqué, un échantillon de 50 films, 10 films représentant chaque décennie entre 1920 et 1969, a été choisi.

Nous allons, tout d'abord, faire référence au travail mené en se basant sur la méthode de l'analyse du contenu dans sa version quantitative. Cette technique a permis d'étudier différents aspects associés à la représentation d'une sélection de 30 sites iconiques parisiens dans le cinéma, chacun de ces endroits étant des éléments qui constituent

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'imaginaire collectif transnational sur la métropole. Notre unité d'analyse a été chacun de ces sites:

1. Tour Eiffel
2. Cathédrale Notre-Dame
3. Basilique du Sacré-Cœur
4. Église de la Madeleine
5. Jardin des Tuileries
6. Jardin du Luxembourg
7. Château de Versailles
8. Palais Royal
9. Grand Palais
10. Petit Palais
11. Musée du Louvre
12. Gare d'Orsay
13. Pont Neuf
14. Pont Alexandre III
15. Pont des Arts
16. Pont de Bir-Hakeim
17. Seine
18. Canal Saint-Martin
19. Palais Garnier
20. Place de la Concorde
21. Colonne de Juillet
22. Colonne Vendôme
23. Arc de Triomphe
24. Hôtel National des Invalides
25. Panthéon
26. Cimetière du Père-Lachaise
27. Catacombes
28. Sorbonne
29. Moulin Rouge
30. Folies Bergère

Par ailleurs, il convient d'indiquer qu'avant d'axer l'étude sur chacun des sites, les références explicites à la ville ou à des endroits précis qui s'y trouvent, réalisées dans les titres originaux de chaque film, ont été quantifiées. De ce fait, nous avons pu distinguer des références à "Paris", à des "quartiers et zones", à des "monuments" et à des "établissements" réels. Ensuite, nous nous sommes penchés sur les questions suivantes:

- Dans combien de films apparaît un même site de la sélection?
- Combien de sites de la sélection apparaissent dans chaque film?

Toutes ces données ont été représentées sur des graphiques. Par ailleurs, une fiche de codage contenant une série de catégories qui nous ont fourni des informations sur la représentation des espaces inclus sur la liste, a été confectionnée:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Dans “apparitions”, on distingue si le site apparaît dans “une scène”, dans “différentes scènes” ou s’il a une “présence notoire” dans le film. Dans ce dernier cas, nous avons pris en compte les apparitions récurrentes d’un espace tout au long des différents moments du récit filmique (début, intrigue et dénouement), les apparitions qui ont été maintenues pendant une longue période de l’intrigue ou qui ont été maintenues tout au long de l’histoire.

- Dans “action et personnages”, nous avons étudié si le site a été utilisé comme “lieu de l’action” ou comme “fond de l’action” des personnages principaux. Nous devons préciser que, concernant les apparitions de la Seine, tous les espaces adjacents au cours du fleuve et à ses accès ont été considérés comme “lieu de l’action”. Il en va de même pour le canal.

- Dans “début et fin du récit”, nous avons étudié si le site “inaugure l’action” ou s’il “clôture l’action”. Dans ce cas, nous faisons référence à l’inclusion de cet endroit dans la première et la dernière minute de la narration, sans crédits. Nous avons seulement considéré valable l’apparition de textes faisant directement référence au contenu du film.

- Lorsque nous avons analysé la présence d’un site à structure fermée, nous avons dû déterminer si l’“espace” qui est montré correspond à l’“intérieur”, à l’“extérieur” ou à “tous les deux”. Cette prémisse a été exclue dans les analyses des jardins, des ponts, du fleuve, du canal, de la colonne et de la place.

- Concernant l’“aspect”, nous avons déterminé s’il est “réaliste”, “fictif” ou si les “deux” cas sont présents. Toutes les fois que l’image réelle d’un site a été modifiée ou incluse dans une ambiance illusoire ou imaginaire, l’option d’aspect “fictif” a été retenue.

- En dernier lieu, nous avons cherché à identifier le “moment” de la journée dans lequel les sites sont inclus. Pour cela, nous avons retenu les possibilités suivantes : “jour”, “nuit” ou “les deux”.

Toutes les données collectées sont représentées sous forme de tableaux dans les annexes. De même, un graphique montrant une évaluation comparative de l’évolution de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

présence, au fil des décennies, des sites iconiques qui sont apparus dans plus de 25% des films, a été élaboré. Parallèlement, un travail a été mené en se basant sur l'analyse qualitative.

Pendant le visionnage du matériel filmique, une attitude d'observation minutieuse a été maintenue pour pouvoir, de manière complémentaire, identifier et consigner tous les espaces qui apparaissent dans les films. Ceux-ci pouvaient être de nature très diverse et des références aussi bien à des zones plus vastes, tels que les quartiers qu'à des sites plus spécifiques, tels qu'un commerce ou un monument, pouvaient être trouvées. De ce fait, tous ces endroits faisant partie de la définition de l'image de la ville, servant à recréer des ambiances où se déroulent les évènements de l'intrigue et même pour découvrir la personnalité des acteurs de chaque œuvre, ont suscité notre intérêt.

Une fois toutes les informations collectées, un commentaire critique a été émis sur chaque film dans lequel les caractéristiques associées à la représentation des sites ont été détaillées et les idées qui leur sont attribuées ont été interprétées. En ce sens, nous avons pu identifier des stéréotypes, des idées originales ou des idées récurrentes qui ne font pas partie des clichés préexistants sur la ville. En définitive, tout au long de ces pages, nous menons une réflexion sur la valeur métaphorique des localisations, sur les qualités qui les identifient, sur la relation entre la scénographie et la narration et sur la continuité des endroits tout au long des différents films et des périodes étudiées.

Il a lieu de souligner que, pour pouvoir fournir des informations plus compréhensibles, après avoir analysé les films de chaque décennie, une évaluation de l'ensemble des œuvres a été effectuée. Cela nous a permis, dans un premier temps, de prendre conscience de la représentation de l'image de la ville de Paris pendant une durée de temps déterminée et dans un deuxième temps, de comparer les résultats des recherches avec le reste des périodes. De même, il convient de signaler que, pendant la phase finale du projet de recherche, un catalogue contenant des photographies des sites cinématographiques encore présents dans la ville, a été élaboré.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

État de la question

Poursuivant la recherche de références documentaires, de nombreuses recherches menées sur le sujet d'étude dans lequel s'insère ce projet, ont été trouvées. En tout état de cause, les approches d'analyse sont très diverses et portent sur les thématiques suivantes:

- Les origines de l'image de la ville dans le cinéma et leur évolution.
- La représentation de la ville dans un genre cinématographique quelconque.
- La représentation de la ville dans des mouvements artistiques et d'avant-garde.
- Les visions urbaines de certains réalisateurs à travers leurs films.
- Les images de la ville adaptées au cinéma pour un type de cinématographie comme celle hollywoodienne ou le cinéma européen.
- La présence des monuments dans le septième art.
- L'image de la ville représentée sur les affiches cinématographiques.
- Le rôle du cinéma comme source documentaire.
- L'étude de l'architecture, des décors et des plateaux de tournage.
- La relation existante entre les villes cinématographiques et le tourisme.
- La relation entre le cinéma et l'espace géographique.

Les livres consultés tout au long de ce projet de recherche sont des auteurs suivants: Barber (2006), Belmans (1977), Bergfelder, Harris & Street (2007), Binh (2005), Dalmau & Galera (2007), Douchet & Nadeau (1987), Gorostiza (1997), Ramírez (1993) et Villanueva (2008). De même, les œuvres collectives coordonnées par Barbe, Chaudat & Chevalier (2002), Barillet, Heitz, Louguet & Vienne (2005), Binh (2010), Camarero (2013), Creton & Feigelson (2007), De Baecque (2012), García & Pavés (2014), Hillairet, Lebrat, & Rollet (1985), Perraton & Jost (2003), Jousse & Paquot (2005), Nasrine & Magana (2015), Neumann (1996), Niney (1994), Salvador (2010), Salvador (2011), Shiel & Fitzmaurice (2001) et Tixier (2015), sont dignes de mention. De même, quoique non

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inclus dans ces travaux, certains chapitres écrits par Pérez, Bermúdez & Del Pino (1998), Domínguez (1998), Hueso (1988), Marie (2001) et Perales (1998), sont dignes de mention. De même, Wollen (2002) dans son livre d'essais cinématographiques consacre un chapitre au sujet qui nous occupe.

Nous faisons ensuite référence à des recherches existantes sous d'autres formats. Pour ce qui est des articles, on distingue les auteurs suivants: Ferla (2012), Ferré (2001), Gámir & Manuel (2007), Gámir (2013), Kale (2005), Kale (2013), Prouty (1996), Rodríguez, Fraiz & Alén (2014), Sánchez-Biosca (2007), Tovar (2012), Tovar (2013), Tovar (2014), Vuillermoz (1934) et Yeste (1994-95). Pour ce qui est des communications présentées pendant des congrès, celles de Lapeña (2007), de Méndiz (2011) et de Tovar (2011), sont dignes de mention.

Par ailleurs, la Mairie de Paris a favorisé la création de guides électroniques, *Parcours cinéma dans Paris,* dans lesquels la production filmique dans laquelle la ville de Paris a été utilisée comme plateau de tournage, est passée en revue. À ce jour, la collection contient 18 publications. De même, le Centre de Ressources et d'Information de l'Ambassade des Etats-Unis d'Amérique en France a élaboré un document intitulé *La France vue par Hollywood* recensant une vaste sélection de films se passant à Paris. De plus, le catalogue dirigé par Aubert & Seguin (1996) sur la production des frères Lumière qui ont aussi filmé la capitale française, est digne de mention. Le travail réalisé par Druart (2006) qui s'est chargé de passer en revue les représentations de Paris sur les affiches cinématographiques, est aussi très enrichissant.

En dernier lieu, nous mentionnons un ensemble de publications destinées à un large public, amateur de cinéma, des voyages et de Paris. Ces livres cherchent à mettre en relief certaines des localisations les plus importantes de l'histoire du cinéma. Les textes les plus représentatifs sont ceux de Boespflug & Billon (2014), Descure & Casazza (2003), de Kovacsics & Marín (2013), de Perez & Durant (2011), de Schürmann (2009) et de Vincent & De Saint-Exupéry (2003). Là aussi, l'œuvre coordonnée par Block (2011), est digne de mention.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Histoire et architecture de la ville de Paris

Le premier établissement présentant un grand intérêt, en ce qui concerne la naissance de la ville, est celui de la tribu celte des Parisii, des populations à l'époque de La Tène que vivaient des abondantes eaux de la Seine. De ceux-ci proviendrait plus tard le nom de Paris. En l'an 52 av. J-C. le lieutenant de César, Titus Labienus, vainquit les forces celtes, ce qui donna lieu à la constitution d'une ville gallo-romaine située dans l'axe économique Lyon-Rouen. Les romains reconstruisirent la ville et y établirent un site extrêmement important sur la montagne Sainte-Geneviève. Pendant les années où Paris était toujours Lutèce, l'actuelle structure du centre-ville a été configurée avec l'Île de la Cité comme centre historique et l'axe Nord-Sud. De plus, à l'instar de nombreuses colonies romaines, la ville était dotée du réseau routier orthogonal caractéristique.

La métropole a été historiquement considérée comme l'une des capitales les plus influentes au monde, ce qui lui a permis de devenir, au XVIIIème, la capitale de l'Europe des Lumières. Une date extrêmement importante au cours des derniers siècles pour Paris est celle de 1848. Dans le cas qui nous occupe, nous nous intéressons aux changements structurels qu'a connus la ville à partir de cette année et après l'arrivée au pouvoir de Louis Napoléon –Napoléon III– qui serait à l'origine de la nomination du baron Haussmann comme préfet de la Seine le 23 juin 1853. Celui-ci commença avec ses collaborateurs les grands travaux. Parmi les travaux de rénovation réalisés par le baron Haussmann, on trouve les constructions de larges avenues et boulevards. Le préfet configura une nouvelle carte routière dont les artères principales convergeaient vers des places en forme d'étoile. De plus, il tenta toujours de s'assurer du fait que toutes les nouvelles rues terminent par un élément important. De ce fait, nous trouvons, en guise d'exemple, la place Charles-de-Gaulle, avec l'Arc de Triomphe de l'Étoile au centre, reliée à l'une des principales avenues de la ville, les Champs-Élysées. Cette nouvelle vision de Paris, qui en remplaçait une autre qui en conservait encore la structure médiévale de la ville, a apporté de la modernité à celle-ci, comme le souligne Harvey (2008).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La ville de Paris dans les origines du cinéma

Les frères Lumière, pionniers du septième art, établirent déjà une relation entre la capitale française et le cinéma. Parmi leur vaste production, on peut trouver le premier film tourné à Paris, *Bassin des Tuileries* (1896). De même, leurs vues des espaces les plus représentatifs de la ville tels que les *Champs-Élysées* (1896), *Place de l'Opéra* (1896) ou *Les Invalides* (1900), sont dignes de mention. Par ailleurs, en 1900, James White réalisa pour Edison cinq "Paris Exposition Films" sous les titres suivants: *Eiffel Tower from Trocadero Palace, Palace of Electricity, Champs de Mars, Panorama of Eiffel Tower* et *Scene from Elevator Ascending Eiffel Tower.*

Au cours des deux premières décennies du XXème, nombreux ont été les cinéastes qui décidèrent de situer leurs histoires dans la capitale française. À cette période, ont été produits *Les Misérables* (1912), d'Albert Capellani, une adaptation en quatre épisodes du célèbre roman de Victor Hugo. Une autre version de l'œuvre serait réalisée aux États-Unis par Frank Lloyd en 1918. Un an auparavant, en 1917, le cinéaste aurait déjà tourné le film *A Tale of Two Cities*, basé sur l'œuvre homonyme de Charles Dickens. Cependant, cette histoire se déroulait dans le contexte de la Révolution française, de même que *The Scarlet Pimpernel*, une adaptation d'une œuvre de la baronne Emma Orczy mise en scène par Richard Stanton cette même année. Un autre titre qui s'encadre dans le même contexte historique est *Nursing a Viper* (1909) de D. W. Griffith. Cet auteur consacrerait également l'une des histoires de son célèbre film *Intolerance* (1916) à raconter la persécution des huguenots en 1572, pendant le règne de Charles IX, fils de Catherine de Médicis.

Capellani tournerait aussi *La Bohème* (1912), un film inspiré de l'œuvre littéraire d'Henri Murger sur les conditions de vie de certains artistes dans la ville de Paris, et *Notre-Dame de Paris* (1911), un film basé sur le roman de Victor Hugo. Dans le cinéma américain, on soulignerait la version mise en scène par J. Gordon Edwards, *The Darling of Paris* (1917). Cependant, la première adaptation cinématographique de ce célèbre titre du monde des lettres serait effectuée par Alice Guy sous le nom de *La Esmeralda* (1906). Concernant cette cinéaste, Alison McMahan (2011) commente qu'elle était la narratrice cinématographique de la classe ouvrière à Paris. C'est pourquoi, on peut trouver dans sa

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

filmographie les environnements urbains de la capitale française. En guise d'exemple, nous citerons le film *Une héroïne de quatre ans* (1907), où apparaît de manière clairement reconnaissable le parc des Buttes-Chaumont.

Parallèlement, au cours de ces années, Léonce Perret mettrait en scène *L'enfant de Paris* (1913), un film de deux heures qui raconte les péripéties d'un enfant de la rue dans le Paris du début du siècle. Cette œuvre s'encadre dans les premières manifestations du courant réaliste français. De même, en 1913 Louis Feuillade mettrait en scène Fantômas, un mystérieux malfrat masqué, interprété par René Navarre, qui réalisait ses exploits dans les rues de la ville.

D'autres titres représentatifs de l'époque sont *Absinthe* (Herbert Brenon et George Edwardes-Hall, 1914), qui traite le sujet des dépendances; *The Three Musketeers* (Charles V. Henkel, 1914), qui adapte l'œuvre d'Alexandre Dumas; *The Murders in the Rue Morgue* (Robert Goodman, 1914), basée sur une histoire d'Edgar Allan Poe; ou *Madame du Barry* (J. Gordon Edwards, 1917), basée sur un roman d'Alexandre Dumas. Par ailleurs, une adaptation cinématographique allemande de la vie de la maîtresse de Louis XV a été réalisée en 1919 par Ernst Lubitsch.

L'évolution des représentations de l'image de la ville de Paris dans le cinéma entre 1920 et 1969

Une fois tous les films composant l'échantillon analysés, on peut affirmer que dans ceux-ci apparaissent 25 des 30 sites iconiques parisiens sélectionnés pour leur étude par le biais de l'analyse du contenu. En tout état de cause, le nombre d'apparitions a varié en fonction de la période historique et des circonstances qui la définissent. Au cours des décennies de 1920 et de 1930, 16 sites ont été reconnus. Ce chiffre a progressivement augmenté lors des deux étapes ultérieures. Dans les années 40, il y avait 21 espaces et dans les années 50, le chiffre le plus haut d'apparitions a été enregistré attendu que 22 localisations ont été identifiées. En dernier lieu, dans la décennie de 1960, la dernière à être étudiée, le chiffre des éléments représentatifs descend à 19.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pour le cinéma français des années 20, la ville est un espace d'expérimentation artistique. C'est un puzzle dont les pièces représentent tous les signes de la modernité qui inondent les rues, principalement les horloges, la foule et les transports urbains. Quoique le progrès soit une promesse de bien-être, la grande métropole parisienne perpétue les stigmates de pauvreté et de marginalisation qui perdurent depuis des époques passées et qui sont aussi reflétés par le cinéma américain. Les rêves des populations de la ville se perdent dans les ruelles de quartiers inhospitaliers jusqu'à finir par disparaître dans une fantaisie futuriste qui détruit complètement l'exemplarité de la ville. Les classes riches occupent cependant les immeubles qui incarnent le luxe, le pouvoir ou l'intellectualité. Un fait aussi reflété par le cinéma hollywoodien. Dans l'industrie américaine, apparaissent des clichés associés à un Paris qui n'est pas évoqué à travers l'expérience des cinéastes mais par ce que certains écrivains ont autrefois imaginé.

Pendant la période suivante, celle relative à la décennie de 1930, Paris est une ville pour rêver, pour donner du pouvoir à la liberté de ses citoyens, pour survivre et pour aimer. Parfois, ses rues, ses foyers et ses établissements renferment de profondes différences sociales qui servent de base aux revendications de ce genre ou pour établir des récits qui défendent l'émancipation de l'être humain vis-à-vis des conventionnalismes. Dans sa facette la plus tragique, la ville abrite la mort de ses habitants mais danse aussi au rythme de ses *nightclubs*, des fêtes populaires et des soirées des classes riches. Toutes les productions de cette décennie comprennent des endroits pour le divertissement et il existe une grande variété de sites qui montrent les milieux récréatifs qui occupent les films de 1930. On constate souvent la figure du café, du restaurant et de l'hôtel. Dans le cinéma américain, on distingue les magnifiques environnements et la vie mondaine, comme dans le cas de la cour reflétée par Guitry. Cependant, le cinéma français opte pour les environnements modestes et populaires. De plus, la présence du train se renforce dans la ville, comme un élément indispensable pour la mobilité dans la vie moderne.

La décennie de 1940 fait de Paris le cadre des longs métrages, généralement des adaptations, qui répondent à des genres très divers (drame, comédie, thriller, films d'aventures, d'horreur). De manière très généralisée, un halo de sordidité associé à des idées comme le désamour, la vengeance ou l'assassinat plane sur la ville. De même, il

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

existe parfois une importante composante critique, la montée des fascismes étant un sujet particulièrement sensible. Un autre point présentant un intérêt pour ce projet de recherche est la représentation du quartier de Ménilmontant, dont l'importance dans le cinéma est déjà palpable depuis la décennie de 1920. Il s'agit d'une zone de référence pour les cinéastes, dont les rues et espaces sont associés aux couches les plus modestes de la ville, contrairement au district de Passy ou à l'avenue George V, qui sont associés aux classes riches. De même, et malgré la sordidité, perdurent dans les productions les sites parisiens les plus variés associés à l'oisiveté ou à la culture. Ceux-ci sont très souvent associés à l'évasion des personnages quoiqu'ils favorisent aussi les faux-semblants, représentent l'esprit de liberté ou les besoins de survie.

Dans les années 50, l'inépuisable ingéniosité des cinéastes construit des histoires exceptionnelles dans une métropole qui ne met pas de limites à l'imagination et prête ses endroits habituels –le bistrot, le *nightclub*, le café, l'hôtel ou la gare ferroviaire– à une pluralité de visions créatives qui travaille avec versatilité pour situer dans la capitale française des histoires de toutes sortes. Parallèlement, l'inquiétude amène aussi les auteurs à repenser la ville, à la recréer et à la réinterpréter, avec de nouveaux endroits, à la fois inhabituels et surprenants. Hollywood peint d'amour les trottoirs parisiens avec des histoires gaies et musicales, se basant sur les stéréotypes les plus reconnaissables pour un public international. Un phénomène important est le fait que, considérant le film *Funny Face* (1957) comme étant un évènement marquant, un phénomène consistant à transférer les tournages à la Ville des Lumières, pour laisser derrière la théâtralité et l'étatisme, commence à s'implanter. Par contre, le cinéma français aime se perdre dans les intrigues des ruelles sordides et se réjouir avec la mélancolie et les utopies pas si lointaines. En définitive, Paris vit dans la contemporanéité des années 50, dans les ambiances culturelles et malveillantes de la Belle Époque, pendant les heures invraisemblables de l'occupation allemande et dans la paix récupérée de l'après-guerre. Dans ces contextes, on peut identifier principalement trois types d'ambiances: les zones culturelles, les zones défavorisées et les zones luxueuses.

La présence, plus que consolidée, de Paris dans le cinéma explore de nouvelles voies d'expression tout au long de la décennie des années 60, en grande partie caractérisées par

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

les approches d'avant-garde de nombreux auteurs. En même temps, la métropole revit certains concepts généralement associés à son image qui seront difficilement bannis. Les histoires proposées par les cinéastes prétendent montrer, d'une part, une bonne image ou une image sympathique de la ville et d'autre part, une image plus terrifiante. Un phénomène assez intéressant qui se produit pendant cette décennie, c'est le fait de transférer une partie de l'action à des espaces adjacents à la ville et vice versa. Cela se produit au cours des intrigues avec d'importantes doses de mystère et d'intrigue. L'utilisation de magnifiques décors dans des univers isolés, éloignés de l'agitation de la ville et des regards des passants est aussi digne de mention. Tout au long de cette étape, des localisations qui s'identifient à des sujets relatifs à la mort et à la justice et à la sexualité et à la prostitution, ont été constatées. De même, apparaissent, entre autres, des espaces culturels, religieux ou associés aux moyens de transport. Par ailleurs, l'importance donnée à la présence des marchés urbains, d'importants lieux de convergence qui, dans Paris, répondent à des thématiques différentes. Concernant la représentation des stéréotypes ou des clichés, ils sont plus répandus dans les productions non françaises.

Conclusions

La capitale française apparaît comme un cadre polyvalent et attrayant qui dispose d'éléments suffisants permettant la construction d'histoires de toutes sortes. De ce fait, le rôle prépondérant joué par la ville dans les intrigues est arrivé à être reflété dans un pourcentage de 32% des titres des films de l'échantillon, lesquels contiennent des références explicites à Paris ou à ses décors. Sur la base de cette introduction, nous allons exposer, dans les lignes qui suivent, les conclusions relatives aux objectifs spécifiques et aux hypothèses. En ce sens, nous allons axer l'argumentation sur six points essentiels:

1. La configuration de l'image des 30 sites iconiques parisiens qui ont été sélectionnés pour l'étude.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Le caractère symbolique et métaphorique des espaces représentés, les idées et les concepts liés à l'image de Paris.

3. L'adéquation entre la scénographie parisienne et la narration dans les films et la relation existante entre les récits et les espaces.

4. La représentation des clichés et stéréotypes ou de visions plus complexes sur la ville, dans le cinéma indépendant et d'avant-garde et dans la production à caractère plus commercial.

5. Le choix des localisations en fonction de la typologie des personnages et du contenu des intrigues et leur répétition par rapport à ces aspects.

Les réflexions tirées au cours du projet de recherche en réponse aux points visés ci-dessus sont, ci-après, exprimées:

1. Par le biais de l'analyse quantitative, la présence de 25 des 30 sites iconiques parisiens sélectionnés a été détectée dans les films. Sauf dans six films, soit 12% de l'échantillon, dans toutes les productions apparaît au moins un de ces espaces. Même si une relation directe entre les personnages et les localisations n'est pas établie dans tous les films, tous ces endroits disposent, tout au long de l'échantillon, d'apparitions dans lesquelles leur présence apparaît comme fond de l'action des acteurs principaux ou comme lieu de l'action où ils se trouvent. Il est très fréquent de les trouver contextualisant l'intrigue, de façon plus générale, dans la ville de Paris et, de façon plus concrète, dans des espaces bien définis de la grande ville. C'est précisément pour cela que ces endroits reconnaissables apparaissent très souvent au début de l'action ou à sa fin, lorsque leur fonction consiste à renforcer l'identité de la ville en tant qu'élément important et même en tant que personnage fondamental de l'intrigue. Ce qui est rare, c'est qu'un site maintienne une présence notoire tout au long du déroulement du film. Les apparitions récurrentes d'un espace au cours des différents moments du récit filmique (début, intrigue, dénouement), les apparitions qui ont été maintenues pendant une longue période de l'intrigue ou celles qui ont été maintenues au cours de l'histoire, ont été ici prises en compte. En tout état de cause, dans un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pourcentage de 20% de l'échantillon, ces paramètres ont été bel et bien respectés: *The Hunchback of Notre Dame* (1923), *Paris qui dort* (1925), *The Phantom of the Opera* (1925), *Seventh Heaven* (1927), *Hôtel du Nord* (1938), *Remontons les Champs-Elysées* (1938), *The Hunchback of Notre Dame* (1939), *The Man on the Eiffel Tower* (1949), *Moulin Rouge* (1952) et *Love in the Afternoon* (1957). Il est facile de constater que, dans certains cas, la présence notoire des emblèmes est étroitement liée aux plateaux de tournage où la possibilité de recréer une multitude de localisations est limitée. En définitive, cette tendance a, petit à petit, perdu de sa force au fil des ans attendu que les cinéastes ont choisi de raconter leurs histoires tout au long des multiples espaces offerts par la géographie parisienne, ce qui a contribué, de façon directe, à l'augmentation du nombre de localisations qui apparaissent dans les films.

Par ailleurs, il existe d'autres signaux qui nous indiquent l'importance que revêt un site dans un film: la description approfondie de ses espaces –lorsqu'il s'agit d'un site à structure fermée, le fait de filmer ses espaces intérieurs– et, comme précédemment indiqué, le fait de l'utiliser comme cadre de l'action, a été significatif. Un autre point à prendre en compte, c'est la disposition des cinéastes à montrer une image réaliste et sans modifications des endroits. Il en va de même pour les recréations dans des studios de tournage. Comme exceptions, nous citerons les ruines du Paris du futur, détruit par la guerre, où la Tour Eiffel apparaît brisée dans *Sur un air de Charleston* (1927) et l'Arc de Triomphe détruit dans *La jetée* (1962); les galeries obscures et souterraines du Palais Garnier dans *The Phantom of the Opera* (1925); et les cadres évocateurs dans lesquels se mêlent fantaisie et musique dans *An American in Paris* (1951).

Nous pouvons aussi faire référence au fait de savoir si les évènements et, par conséquent, les sites liés à ceux-ci, apparaissent dans un contexte de jour ou de nuit. Principalement, les espaces apparaissent dans des scènes de jour. Cependant, lorsqu'ils présentent des connotations et des significations associées à la mort, au romantisme, à la vie nocturne ou aux activités illicites, il est fréquent de les trouver la nuit. De plus, il est important de signaler un phénomène qui apparaît très

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

souvent à propos de la Tour Eiffel et de la Seine. Ces deux espaces interviennent dans la présentation d'autres sites parisiens. La tour, qui est associée à l'idée de supériorité aussi bien physique qu'intellectuelle de par ses imposantes vues, a la capacité de montrer une multitude d'endroits et d'icônes. De même, le fleuve avec son long parcours, ce qui lui permet d'avoir une présence plus importante dans les films, nous invite à contempler ses espaces annexes et vice versa. Les endroits qui n'ont pas été montrés par les cinéastes sont les suivants: la gare d'Orsay, la colonne de Juillet, le cimetière du Père Lachaise, les Catacombes et le Folies Bergère. On peut suggérer certains motifs qui pourraient justifier leur absence: le manque d'intérêt pour les intrigues; leur moindre popularité par rapport aux autres sites; d'éventuelles difficultés avec les autorisations de tournage; le fait qu'ils soient situés loin du centre-ville, excepté dans le cas de la gare d'Orsay dont l'utilisation a, par ailleurs, changé à plusieurs reprises, ce qui a pu devenir un handicap.

À l'opposé, on trouve les cinq espaces largement représentés dans les films: la Seine, la Tour Eiffel, la cathédrale Notre-Dame, l'Arc de Triomphe et la place de la Concorde. Ceux-ci apparaissent au cours de toutes les décennies et dans les deux cinématographies, celle hollywoodienne et celle française, quoiqu'ils n'aient pas toujours eu la même représentativité ni le même poids et intérêt et quoique chacun ait connu une évolution différente. En résumé, nous pouvons dire que toutes ces circonstances nous indiquent que les éléments qui font actuellement partie de l'imaginaire transnational sur la ville et, principalement, ceux qui sont considérés comme les icônes les plus populaires, ont maintenu une présence représentative, plus ou moins constante, dans le cinéma depuis des temps immémoriaux.

2. La ville de Paris est une entité vivante, importante, chargée de connotations. Les espaces urbains portent des idées cruciales pour la compréhension des intrigues en même temps qu'ils définissent un champ d'action. Il existe des localisations qui, en raison de leurs utilisations, ont un sens manifeste, comme la morgue et l'idée de la mort. Cependant, nous avons pu constater comment toutes sortes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

d'endroits absorbent les concepts que les cinéastes veulent refléter dans leurs récits pour devenir une représentation de ceux-ci. Au regard de ce qui précède, nous citerons quelques exemples illustratifs.

Comme principal paradigme, nous dirons que la ville est associée, à travers ses sites, à deux des idées capitales traitées dans tout type de disciplines artistiques: l'amour et la mort. L'amour se réfugie dans le grenier de deux amoureux, dans une chambre du Ritz, ou dans un dîner au bord d'un bateau mouche qui sillone les eaux de la Seine, dans une promenade dans le parc Montsouris, ou dans une rencontre sur le quai de la Tournelle ou dans le jardin des Plantes, sur une piste de danse, dans la mythique place de la Concorde ou même dans une boucherie normale. La mort, quant à elle, s'installe dans les locaux de l'Institut médico-légal, dans un bar à vin et à liqueurs, dans une ruelle inhospitalière, dans les appartements royaux du Château de Versailles, dans une chambre de l'Hôtel du Nord surplombant le canal Saint-Martin, dans un manoir éloigné de l'agitation urbaine, dans la cour de la prison, à l'aéroport d'Orly ou aussi dans les eaux froides et obscures de la Seine.

De même, la culture, la vie bohémienne et l'intellectualité ont été des notions évoquées sur les étagères d'une librairie, au Palais Garnier, dans les théâtres et les guignols, dans les salles de cinéma, dans les quartiers de Montmartre et de Montparnasse, au Musée de l'Homme, au Musée du Louvre, à l'école, à la Sorbonne, dans une exposition artistique ou lors d'une soirée internationale de philosophie, de poésie et de méditation à la Maison Rose. Concernant les loisirs et le divertissement, ce sont des concepts qui ont été clairement reflétés dans les salles de danse, à l'emblématique Moulin Rouge, dans un luxueux casino, dans un club de jazz animé, dans un bal costumé organisé dans un moulin de Montmartre, dans une foire débordée par les visiteurs, dans les somptueux restaurants et dans les modestes tavernes, à l'hippodrome ou au cirque. Par ailleurs, les idées de liberté, d'insoumission et de justice sont associées au Palais de Justice, au Panthéon, au canal Saint-Martin, au Palais Royal, à l'avenue des Champs-Élysées, aux espaces sauvages de la ville, à l'Arc de Triomphe, à la place

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Louis XV –devenue plus tard place de la Révolution et actuellement appelée place de la Concorde–, aux rues transformées en une cour de récréation pour enfants ou en un espace de célébration à la fin de la Ière Guerre Mondiale, à l'ambassade des États-Unis ou au pont de la Tournelle couronné par Sainte-Geneviève.

3. Concernant l'adéquation entre la scénographie et la narration et les caractéristiques consolidant ce lien, il existe quatre paramètres sur lesquels se base l'apparition d'un espace déterminé dans un film dont les deux premiers ont déjà été commentés et le troisième sera expliqué au point cinq:

   - Leur caractère approprié pour porter une idée ou un concept.
   - Leur capacité pour définir un champ d'action bien déterminé.
   - Leur habilité pour définir les caractéristiques des personnages.
   - Leur valeur pour définir un temps historique.

   Concernant le dernier paramètre, nous citerons quelques exemples qui permettent de constater cette fonction. Comme lieu représentatif du passé parisien, la forteresse de la Bastille peut nous situer aussi bien dans le contexte de la Révolution française que dans l'ambiance du XVème siècle recréée pour mettre en scène la célébrissime histoire de Quasimodo et d'Esmeralda où la cathédrale Notre-Dame apparaît aussi comme principal emblème. De ce fait, cette dernière se présente comme étant la principale référence urbaine des histoires qui se passent dans Paris dans un contexte antérieur au XXème siècle. De même, les localisations sont capables de définir les histoires et les changements structurels du temps présent, comme le reflète Tati qui exprime le contraste qu'offre la vie de Monsieur Hulot à Saint-Maur, un quartier urbain typique qui perdure au fil des ans, par rapport aux espaces modernes, rigides et mécanisés des Arpel. De plus, les sites nous permettent de définir une vision de la métropole du futur, comme dans le cas de *La jetée* (1962) où on imagine le fait que la population a dû s'établir dans un réseau souterrain de galeries sous le quartier de Chaillot.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. Historiquement, le cinéma français a fait montre de plus de rupture que le cinéma hollywoodien. À travers ses films, nous avons pu voyager aux dystopies du futur, découvrir la ville à travers les yeux de l'enfance, assister à la naissance de la science-fiction, sentir le pouvoir critique de l'image, profiter de l'apparition de différents mouvements artistiques, etc. Les auteurs qui ont développé leur activité dans cette cinématographie se sont toujours basés sur toutes sortes d'éléments urbains, montrant une grande prédilection, déjà dans les années 20, pour ceux qui representaient la modernité. Toutefois, le cinéma hollywoodien part d'un regard plus traditionnel et statique, qui est étiqueté dans les studios de tournage et s'inspire du grand symbole de l'histoire parisienne, la cathédrale Notre-Dame. En tout état de cause, la production américaine a su définir au fur et à mesure l'image d'une ville captivante et riche en environnements variés. Par conséquent, elle a construit au fur et à mesure toute une série de récits plus élaborés dans lesquels les personnages parcourent, dans de nombreux cas, plusieurs sites de la géographie urbaine. Cependant, ce fait coexiste avec la représentation de clichés, la construction de personnages plus simples ou d'histoires plus universelles.

   En résumé, nous pouvons dire que le cinéma français a été le plus souvent associé à la construction d'histoires plus complexes contrairement au cinéma hollywoodien très souvent basé sur des formules préexistantes. Cependant, ce fait n'a rien à voir avec le nombre d'espaces urbains qui apparaissent dans les films ni avec leur originalité attendue que les auteurs des deux cinématographies se sont souciés de montrer une intéressante variété d'endroits parisiens. D'une part, nous trouvons l'utilisation de localisations qui sont devenues des espaces de référence au cours de toutes les décennies (le café, le bistrot, la brasserie, l'hôtel, le théâtre, le *nightclub*, la gare ferroviaire ou la bouche de métro); d'autre part, nous trouvons l'apparition de grandes références métropolitaines telles que la Tour Eiffel ou la place de la Concorde; et, en dernier lieu, nous constatons l'introduction de références ponctuelles, telles que la place Denfert-Rochereau avec le Lion de Belfort dans le film américain *The Man on the Eiffel Tower* (1949) ou le passage du Grand-Cerf et la galerie Vivienne dans le film français *Zazie dans le métro* (1960). De plus, il convient de préciser que ces deux films sont deux des œuvres

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de l'échantillon offrant une plus grande diversité d'espaces urbains, ce qui favorise l'inclusion d'environnements moins fréquents.

5. Comme nous l'avons précédemment indiqué, on peut affirmer que les espaces sélectionnés par les différents auteurs pour situer leurs histoires ont la capacité d'offrir des informations très détaillées sur les caractéristiques des personnages: le statut social, la profession, l'âge, les habitudes, les goûts, les objectifs fixés, l'état d'âme et même les éventuelles circonstances faisant partie de leurs vies. De ce fait, on peut constater une répétition dans l'utilisation de quelques localisations pour situer un certain type d'intrigues ayant des points communs. À partir de la provenance géographique d'un personnage, nous pouvons connaître sa position socio-économique. Par exemple, les zones de Ménilmontant et de Belleville ont été associées à des personnages appartenant à des couches inférieures ou qui se livrent à des activités criminelles. Par contre, la zone de Passy, les zones adjacentes à la place Vendôme et au Triangle d'or sont des sites occupés par les classes les plus riches.

   Lorsque que la facette culturelle de la ville a voulu être mise en relief, l'activité s'est déplacée aux quartiers de Montmartre ou de Montparnasse, ou des localisations telles que le conservatoire de musique, un atelier d'art, une librairie, un théâtre ou une salle de cinema, ont été choisies. Tous ces endroits servent aussi d'exemple en tant qu'espaces où l'on cultive le goût pour un certain type d'expression artistique. Dans le cadre des activités professionnelles, nous constatons que les personnages développent leur activité dans des endroits très différents tels qu'un théâtre de marionnettes, un standard teléphonique, le Palais de Justice, la boîte de striptease Crazy Horse, l'EURESCO ou la Bourse. Concernant l'âge, l'apparition de la Sorbonne qui est associée à la population jeune et étudiante ou de l'École Communale de Garçons, est très évocatrice. Concernant les habitudes, elles peuvent être définies par le fait que les personnages fréquentent un certain type d'établissement tels que Chez Moustache dans *Irma la Douce* (1963). Concernant les objectifs, l'un des cas les plus significatifs est reflété dans le film *Du rififi chez les hommes* (1955) dans lequel

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

une bande organisée planifie le braquage de la bijouterie Mappin & Webb. Concernant l'état d'âme, la relation qui s'établit entre la Seine et les tendances suicides des personnages désespérés, nous sert d'exemple. En dernier lieu, en guise d'exemple de localisation associée aux éventuelles circonstances vécues par un personnage, nous pouvons faire référence aux entrées de Maria Gambrelli dans la Prison de la Petite Roquette pendant l'enquête menée sur l'assassinat de son amant dans *A Shot in the Dark* (1964).

Comme nous avons pu le constater, l'évolution constante du cinéma en tant que discipline artistique amène les auteurs à concevoir de multiples approches esthétiques et de contenu. C'est pour cela que chaque récit a besoin de disposer de cadres qui renforcent ses messages et qui contribuent à créer un univers, généralement plausible dans lequel les spectateurs peuvent s'immerger. Cela se traduit par un phénomène constant de transformation dans les modes de représentation de la métropole. Pour illustrer ce fait, nous pouvons citer quelques exemples des sujets et des espaces les plus particuliers de chaque époque.

Nous situant dans les années 20, nous constatons comment, dans les origines de la science-fiction, la Tour Eiffel, icône de la modernité, devient la muse de ce genre et participe en même temps à l'univers apocalyptique d'une dystopie futuriste, représentant la destruction de l'identité parisienne et, de ce fait, de l'identité de la France comme modèle au niveau international. Pendant la même période, les ruelles sordides montrent un état de pauvreté et d'inégalité qui est loin de disparaître et, en même temps, les rues reflètent l'euphorie de la population à la fin de la Ière Guerre Mondiale. Par ailleurs, le Palais Brongniart, siège de la Bourse de Paris, est utilisé pour concevoir une trame d'intrigues financières.

Dans la décennie de 1930, les sites touristiques de la ville se représentent eux-mêmes dans la facette d'attirer l'attention des visiteurs, dans ce qui est supposé être un tour guidé en bus, le premier que nous avons détecté. Dans cette coproduction franco-allemande, *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932), nous sommes témoins de la manière dont se produit le phénomène touristique dans la métropole, concernant des sites qui, de nos jours, sont extrêmement importants: le Palais Garnier, la Madeleine, la place de la Concorde, l'Arc

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Triomphe, la Seine, la Tour Eiffel, la cathédrale Notre-Dame et le Panthéon. Un sujet représentatif traité au cours de ces années est la critique du communisme. Avec d'importantes doses d'ironie, la stratégie d'Ernst Lubitsch est de créer une histoire sur un fond romantique et dans laquelle on joue avec l'opulence des environnements parisiens. En dernier lieu, nous faisons référence aux apparitions du canal Saint-Martin associées aux idées de liberté et de mort. Cette dernière peut aussi être considérée comme une variante de la première vu que la notion de libération concernant le suicide est exprimée.

Le cinéma de la décennie de 1940 est enveloppé dans un halo de sordidité qui émane des films d'intrigues et d'assassinats et des oeuvres qui montrent une préoccupation évidente du fait de la montée des fascismes, un thème qui, au fil des ans, est largement présent dans les films de guerre. Comme trait caractéristique de ces films, nous trouvons une présence importante de l'ambiance nocturne. De plus, dans la production réalisée par Lewis Milestone, l'Arc de Triomphe est utilisé pour définir l'identité et la résistance du peuple français. Par ailleurs, à la fin de cette période, nous trouvons une oeuvre paradigmatique qui inverse cette tendance. Dans *Rendez-vous de juillet (*1949), les jeunes parisiens, émancipés de tout conventionnalisme, expriment des vœux ardents de liberté à travers les différents environnements métropolitains.

Dans les années 50, la capitale française est plongée dans la sordidité de l'occupation, à nouveau, réflétée à travers une ambiance nocturne. Dans ce contexte, deux des références représentant l'identité de la ville sont indiquées: le Panthéon et le pilier couronné par une statue de Sainte-Geneviève du pont de la Tournelle. Trois autres aspects d'intérêt majeur qui sont présents à cette période sont: la présentation de la ville comme une grande cour de récréation pour enfants; l'utilisation abondante de clichés et d'icônes de grande notoriété dans le genre de la comédie musicale, un format qui, ces années-là, était largement apprécié par le public; et la tendance à abandonner les artifices des studios de tournage pour, de plus en plus, explorer en profondeur les recoins secrets du Paris réel.

Lors de la dernière période étudiée, celle de la décennie de 1960, la salle de cinéma est le site représenté par le cinéaste cinéphile, Jean-Luc Godard, qui met ainsi en relief sa présence dans le film lui-même. Dans le film de Chris Marker, l'Arc de Triomphe détruit est le symbole qui illustre l'échec de la société française dans ses actions et ses intentions.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Louis Malle traite aussi le thème de l'identité. Il s'interroge sur la représentativité des symboles urbains. De plus, les localisations situées loin de la ville apparaissent comme étant l'élément clé pour la création d'intrigues avec de grandes doses de suspense. Par ailleurs, au cours de ces années, les espaces associés à la thématique de la sexualité et de la prostitution sont largement présents: la maison de passe de Madame Anaïs dans *Belle de jour* (1967*)*, la boîte de *striptease* Crazy Horse dans *What's New, Pussycat?* (1965) et l'Hôtel Casanova dans *Irma la Douce* (1963).

En définitive, après l'étude de l'échantillon composé de 50 films, il a pu être confirmé que l'approche de chaque cinéaste correspond à une vision très personnelle de la conception de la ville et de la structure narrative. De même, on peut déterminer que le cinéma fait constamment référence à lui-même, il se développe, évolue et prend des risques, propose de nouveaux paradigmes qui ne laissent pas le spectateur impassible. De plus, on peut affirmer que les visions particulières créées par les cinéastes sur la ville parisienne ont considérablement influencé la création d'un imaginaire international. Celles-ci ont aussi influé sur la manière dont les nouvelles représentations de la ville qui se sont inspirées des formules réussies préxistantes, ont été présentées.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 1. Introducción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



La ciudad en el cine es un ámbito de investigación que propone analizar la imagen mostrada por los cineastas sobre las diferentes urbes a nivel mundial. Se trata de una línea de investigación de total actualidad en el área de estudios fílmicos, que tiene como finalidad determinar cuáles son las características que definen a una metrópolis en la gran pantalla. Existe una gran cantidad de ciudades icónicas a lo largo de la historia del cine que son objeto de análisis en este tipo de trabajos. Algunos ejemplos son Nueva York, Londres, Berlín, Madrid, Roma, Moscú, Buenos Aires, Hong Kong, Estambul y, por supuesto, París.

La capital francesa es uno de los enclaves estelares para la filmación de películas, ya sea a través de sus escenarios reales o de sus recreaciones en estudios de rodaje. Los autores que han trabajo en este excepcional plató son de procedencias diversas y se enmarcan en estilos, géneros y movimientos de todo tipo. En definitiva, es posible afirmar que la ciudad de París se constituye como un gran referente para muchos de los cineastas más destacados de la historia del séptimo arte, ya que es posible establecer a lo largo de los sitios de la capital francesa multitud de relatos cinematográficos.

1.1. Delimitación del objeto de estudio

La relación entre el cine y la ciudad se remonta a los albores del celuloide, cuando los precursores de este medio ya captaban para el deleite del público el paisaje industrial de la urbe, con sus paseantes, avenidas, automóviles e iconos más representativos. Los pobladores de la metrópolis de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sin ser conscientes de ello, han sobrevivido al borrado del tiempo gracias al poder de la imagen fílmica. Con la ficción, la ciudad ha seguido siendo escenario de múltiples historias y acontecimientos, llegando a desempeñar un papel protagonista en muchas producciones cinematográficas. Villanueva (2008) se refiere a "ese idilio entre cine y ciudad que comenzó con los pioneros de la pantalla y que no ha concluido todavía, ni tiene visos de llegar a hacerlo" (p. 12). En las primeras líneas de su libro, Barber (2006) expone que "la afinidad entre el cine y el espacio urbano ha dado lugar a una fuerza determinante que subyace en los modos de visualización y mediación de la historia y del cuerpo humano"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(p. 7). También, Camarero (2013), en relación con el papel de la ciudad en la pantalla, hace alusión a la heterogeneidad de conceptos que puede expresar y a su capacidad para poder constituirse como un personaje más:

> Es signo y significado de la acción. Expresa determinadas formas de vida de sus habitantes a la par que contribuye a definir el carácter, las circunstancias y la diversidad que rodea a cada uno de ellos. Puede ser transgresora, distinta, universal, cosmopolita e, incluso, el espacio imaginado y soñado que se exhibe desde el subconsciente, metamorfoseada en aras del recuerdo. Se nos presenta como trasfondo de conflictos bélicos, destrucciones masivas, intensos movimientos migratorios, crisol de razas y culturas. Es el espejo donde se proyectan las diferencias sociales y culturales. Cobija y arropa a las personas que la transitan. Unas veces se exhiben sus edificios, establecimientos y barrios más conocidos a modo de postal turística y otras, los más recónditos. Con frecuencia, su fisonomía cambia a medida que lo hacen los comportamientos de los protagonistas. Actúa como un personaje más dentro de la trama y tiene el mismo valor argumental que cualquiera de ellos. (p. 5)

Por otra parte, García & Pavés (2014) destacan la función testimonial que desempeña el cine e, igualmente, se refieren a su influencia en la construcción del imaginario metropolitano en los espectadores:

> El cine ha acompañado a las ciudades en el avance imparable que han experimentado. Ha sido testigo, pero también cómplice, de su desarrollo. Con su naturaleza fragmentaria, con su ubicuidad espacio-temporal, ha ayudado a la construcción del imaginario de ciudad, generando modos singulares de vivirla, pensarla, soñarla e incluso sufrirla. Ha dado testimonio fiel del desarrollo de las localizaciones que contemplaba, impresionando los periodos de convulsión y de transformación urbanas a lo largo del siglo xx. (p. 9)

Tras estas líneas introductorias, nos centramos en desarrollar el interés que genera este estudio. A través del análisis de una muestra que consta de 50 películas, 10 por cada década entre 1920 y 1969, podemos ser capaces de determinar cómo ha sido la evolución

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de las representaciones de la imagen de la ciudad de París en el cine durante un periodo trascendental para la historia de este arte, en el cual encontramos hitos como la inclusión del sonido en los filmes, la traslación de los rodajes a entornos naturales o el desarrollo de movimientos vanguardistas. Para ello, se han considerado, prioritariamente, aquellas producciones que han resultado en su época innovadoras, relevantes o pioneras en aspectos relativos a la forma o al contenido, o que han gozado de gran popularidad ya sea entre el público o la crítica, convirtiéndose, de este modo, en obras representativas de un momento histórico. En relación a esto, nos apoyamos en una premisa de Hueso (2014) que forma parte de su estudio sobre las imágenes cinematográficas de París a lo largo de la historia. El teórico explica que a pesar de que su trabajo es parcial en cuanto a la selección filmográfica, su intención es ofrecer una visión global, significativa y valorativa del conjunto de filmes.

Las películas seleccionadas para esta investigación se incluyen en dos núcleos cinematográficos de gran relevancia: EE.UU. y Francia. En cuanto al marco temporal en el que nos movemos, la elección de este periodo se justifica por los siguientes motivos. A partir de los años 20 se consolidó el papel de la capital francesa como escenario de multitud de producciones fílmicas. El entorno parisino sería filmado y, a la vez, recreado en estudios de cine, dando lugar al desarrollo de narraciones de diferente naturaleza. Sus calles, sus barrios, sus iconos, sus hogares e, incluso, sus alcantarillas fueron la morada de las historias que los cineastas concibieron tanto desde la experimentación vanguardista, como en el grueso de la producción francesa, como con las adaptaciones de clásicos literarios, como ocurría en el cine de Hollywood.

El fenómeno de los rodajes en enclaves del París real vuelve a producirse en el cine francés de finales de los 50 y de la década de los 60 de la mano de autores rupturistas, especialmente, aquellos de la *Nouvelle Vague*. Los cineastas cinéfilos de este periodo dedican su producción a la creación de relatos insólitos, haciendo uso de una absoluta libertad técnica y expresiva, y convirtiendo a la capital francesa en un entorno recurrente para sus historias. Esta traslación de las filmaciones a las calles de la ciudad se hace extensiva a la producción hollywoodiense. En una época en la que París se mantiene como un escenario típico en el cine de EE.UU., los miembros de la industria deciden localizar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sus proyectos a lo largo de los diversos lugares que posee la singular geografía urbana parisina. Evidentemente, esta circunstancia otorga un mayor realismo a los filmes, pero también es interesante observar algunas claves, ofrecidas por Wood (1990), que justifican esta tendencia: la posibilidad de evadir impuestos, los subsidios extranjeros y la mano de obra extranjera barata. Como hito, nombramos la cinta *Funny Face* (Stanley Donen, 1957), que, como advierte Schürmann (2009), es la primera película de una *major* de Hollywood en ser filmada casi completamente en localizaciones reales parisinas. En relación a esta afirmación, es necesario hacer una puntualización. Este musical de la Paramount Pictures, con el que comienza a asentarse un fenómeno de traslación de los rodajes a la Ciudad de la Luz, cuenta con un precedente. Según el American Film Institute, *The Man on the Eiffel Tower* (Burgess Meredith, 1949) es la primera película en color estadounidense en ser realizada enteramente en París. Este filme fue producido por A & T Film Productions y distribuido por RKO Radio Pictures.

1.2. Objetivos y alcance de la investigación

El objetivo general de esta investigación es analizar la evolución de las representaciones de la imagen de la ciudad de París en el cine entre 1920 y 1969. Para alcanzar dicho propósito se han planteado los siguientes objetivos específicos:

- Elaborar una filmografía de 50 películas, 10 por cada década, en las que la ciudad de París aparezca como escenario cinematográfico.
- Confeccionar un listado de 30 emplazamientos icónicos parisinos que formen parte del imaginario transnacional sobre la ciudad, para estudiar cómo se configura su imagen en el cine a través del análisis de contenido.
- Desarrollar un estudio segmentado por décadas, que permita examinar la evolución de las representaciones de París en el celuloide.
- Reflexionar sobre el carácter simbólico y metafórico de los espacios representados, y sobre las ideas y los conceptos que se encuentran ligados a la imagen de la capital francesa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Analizar la adecuación entre la escenografía parisina y la narración en los filmes, observando la vinculación existente entre relatos y espacios.
- Realizar una valoración global basada en los datos recopilados en todos los casos a examen.
- Crear un catálogo de localizaciones cinematográficas parisinas a través de material fotográfico original.

1.3. Interrogantes de la investigación

Como parte del planteamiento analítico, se han propuesto los siguientes interrogantes de la investigación, que nos ayudan a alcanzar los objetivos y nos permiten profundizar en algunos aspectos notorios relativos a la construcción de la imagen cinematográfica parisina:

- ¿Se renuevan los temas asociados a París en el cine y el interés por unos u otros emplazamientos con el paso de las décadas?
- ¿Resulta más compleja la representación de la imagen de París en filmes de autores adscritos a movimientos vanguardistas o con un perfil independiente?
- ¿Ahondan las obras de tipo comercial, dirigidas a un público más amplio, en fórmulas estereotipadas y clichés asociados a la ciudad a través de sus iconos más reconocibles?
- ¿Representan los espacios urbanos ideas asociadas al estatus y a los modos de vida de los personajes que aparecen en las películas?
- ¿Existe una repetición en el uso de las localizaciones en función de la tipología de personajes y del contenido de las tramas en las que se incluyen?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.4. Formulación de hipótesis

El planteamiento de los interrogantes ha sido de utilidad para formular las siguientes hipótesis:

- Los principales emplazamientos icónicos de París, la Tour Eiffel, el Arc de Triomphe, la cathédrale Notre-Dame y el río Sena, mantienen una presencia continuada a lo largo del periodo estudiado.
- La confirmación de la hipótesis anterior nos lleva a afirmar que París es un plató excepcional por su carácter extremadamente reconocible, en el cual los cineastas, independientemente del tipo de cine producido –comercial o de autor–, no eluden mostrar aquellos emplazamientos que lo identifican manifiestamente. Asimismo, estos espacios se vinculan con temáticas comúnmente asociadas con la ciudad, como el amor, la vida bohemia o la insumisión.

1.5. Planteamiento metodológico

En el ámbito metodológico, se ha planteado una doble vertiente de trabajo fundamentada en el método del análisis de contenido en su versión cuantitativa y en su versión cualitativa. Esta propuesta, en la que un método complementa al otro, permite desarrollar una exploración compleja y exhaustiva, que parte de un universo de estudio en el cual se encuentran todas aquellas producciones fílmicas en las que París aparece como escenario. Con base en este amplio panorama, se ha elegido una muestra, como se ha citado previamente, de 50 cintas: 10 películas representativas de cada década entre 1920 y 1969.

Las películas seleccionadas forman parte de las dos principales cinematografías que han trabajado en escenarios parisinos, la francesa y la estadounidense. También, se han tenido en cuenta rodajes en los que existía la modalidad de coproducción. Desde un punto de vista general, la muestra se ha compuesto teniendo en cuenta los siguientes aspectos: que las cintas hayan resultado en su época innovadoras, relevantes o pioneras en aspectos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relativos a la forma o al contenido, o que hayan gozado de gran popularidad ya sea entre el público o la crítica, convirtiéndose, de este modo, en obras representativas de un momento histórico. Igualmente, como punto de partida, en todas las décadas se han analizado 10 películas, y se ha establecido una proporción equilibrada entre el porcentaje de trabajos de ambas nacionalidades, y entre las cintas que se enmarcan dentro del cine independiente y las que se incluyen en un ámbito más comercial. Además, se ha tenido en cuenta el género cinematográfico de las distintas producciones, para poder constituir una muestra representativa de todo tipo de filmes. Desde una perspectiva específica, se procede a realizar una justificación sobre cada obra escogida:

Título: *Orphans of the Storm*	**Director:** David W. Griffith
Año: 1921	**País:** EE.UU.
Delage (2012) indica que la película se concibió como un proyecto de gran ambición histórica y técnica. La reconstrucción de París ocupó un área de 60.000 m^2. Fueron recreados el Palais Royal, el pont Neuf, la cathédrale Notre-Dame y el Château de Versailles, entre otros lugares.	
Título: *The Hunchback of Notre Dame*	**Director:** Wallace Worsley
Año: 1923	**País:** EE.UU.
Para Vallet (s.f.), se trata de una sobresaliente reconstrucción del París de la época, en la que destacan dos aspectos: la espectacularidad y la descripción ambiental. Según el Forum des images, esta adaptación debe especialmente su éxito a dos factores: la interpretación de Lon Chaney y el dominio de las escenas de multitudes.	
Título: *Paris qui dort*	**Director:** René Clair
Año: 1925	**País:** Francia
Esta película se sitúa en los orígenes de la ciencia ficción cinematográfica. Desde el Forum des images se destaca que posee un tono de poesía de inspiración surrealista, gracias a los planos de la ciudad adormecida y de la Tour Eiffel.	
Título: *The Phantom of the Opera*	**Director:** Rupert Julian
Año: 1925	**País:** EE.UU.
El filme cuenta con recreaciones de multitud de estancias del Palais Garnier y de un subsuelo imaginario en el que parte del decorado, determina Ramírez (1993), entronca con una tradición de "salvaje exotismo". En la cinta, también destaca el uso del Technicolor. El Forum des images la considera una obra maestra del cine fantástico mudo.	
Título: *Rien que les heures*	**Director:** Alberto Cavalcanti
Año: 1926	**País:** Francia
Sinfonía urbana que se enmarca dentro de la deriva realista de la vanguardia cinematográfica. Villanueva (2008) explica que la obra fue rápidamente conocida por toda Europa y que, además, fue objeto de interés de los intelectuales asiduos a los cineclubs.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Título: *Ménilmontant*	**Director:** Dimitri Kirsanoff
Año: 1926	**País:** Francia
Melodrama de carácter social. Leroy (s.f.) hace alusión al virtuosismo de Kirsanoff con el montaje y con el uso de la elipsis. También, se refiere a los dos puntos de vista que ofrece en su película: una mirada documental sobre la actividad desenfrenada de París y una visión más sórdida sobre la quietud de Ménilmontant, que pasa a convertirse en un escenario de la criminalidad. Una característica representativa de esta obra es que no incluye intertítulos.	
Título: *La Bohème*	**Director:** King Vidor
Año: 1926	**País:** EE.UU.
La cinta aborda uno de los temas característicos relacionados con París: la vida de los artistas. Landazuri (2011) expone que esta obra recibió excelentes comentarios de los críticos de Nueva York, en medios como *The Telegram* o *The New York Times.* En este último, Mordaunt Hall hablaría de una producción que es prácticamente perfecta. La autora afirma que fue uno de los mejores éxitos de taquilla de la MGM del año.	
Título: *Seventh Heaven*	**Director:** Frank Borzage
Año: 1927	**País:** EE.UU.
Única película de la muestra en la que se trata el tema de la I Guerra Mundial. Y única cinta estadounidense de la década de 1920 en la que aparecen la Tour Eiffel y la basilique du Sacré-Coeur. En la primera entrega de los premios de la Academia en 1929, obtuvo tres Oscars: mejor actriz (Janet Gaynor), mejor director de una obra dramática y mejor guion adaptado (Benjamin Glazer).	
Título: *Sur un air de Charleston*	**Director:** Jean Renoir
Año: 1927	**País:** Francia
Relato de ciencia ficción que plantea una fantasía futurista. En este París distópico de Renoir, se distorsiona la imagen de la Tour Eiffel. Faulkner (2007) hace referencia al valor satírico de este trabajo en relación a la temática de los estereotipos raciales.	
Título: *L'argent*	**Director:** Marcel L'Herbier
Año: 1928	**País:** Francia
Miret (2011) comenta que esta superproducción tuvo un coste de cinco millones de francos y que el inmueble de la Banque Universelle se componía de un espacio de tres pisos repletos de gente y mobiliario. Además, indica que, en ocasiones, la cifra de figurantes rondaba las 1.500 personas. Por otra parte, Jeanne & Ford (1995) destacan la viveza de las escenas rodadas en la Bolsa de París.	
Título: *Sous les toits de Paris*	**Director:** René Clair
Año: 1930	**País:** Francia
Barroso (2010) determina que René Clair puede ser considerado el mejor director europeo de comedias de la época. Asimismo, indica que, en un referéndum internacional celebrado el 1 de enero de 1931, *Sous les toits de Paris* fue designada como la mejor película del mundo de 1930. Por otra parte, Hueso (2014) destaca el uso magistral de los nuevos recursos técnicos y estéticos derivados de la incorporación del sonido.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Título: *Boudu sauvé des eaux*	**Director:** Jean Renoir
Año: 1932	**País:** Francia
En los años del sonoro, Renoir cambió el cine vanguardista por el social. De hecho, el estreno de su película en 1932 coincidió con los efectos de la depresión económica. Un aspecto representativo, apuntado por Guzmán & Vila (2013), es que el cineasta utilizó técnicas de índole naturalista, en las cuales se observan ciertas reminiscencias de la obra de Erich Von Stroheim. Un ejemplo indicado por los autores es el uso de espacios naturales, incluso en la ciudad.	
Título: *Allô Berlin? Ici Paris!*	**Director:** Julien Duvivier
Año: 1932	**País:** Alemania & Francia
En la película se retrata el paradigma de la tecnología de las comunicaciones, que dibuja un nuevo estatus mundial. De igual modo, se pone en evidencia el fenómeno del turismo urbano a través de un *tour* en autobús por la ciudad, el primero detectado. Otro punto de interés, señalado por Ralph Schor (2007), es que, teniendo en cuenta que los protagonistas son un alemán y una francesa, no existen referencias a las hostilidades de otras épocas.	
Título: *L'Atalante*	**Director:** Jean Vigo
Año: 1934	**País:** Francia
Jeancolas (1997) define a Vigo como un meteoro que inventó un cine diferente y Quintana (2006b) lo considera un precursor del cine moderno. Por su parte, Isabelle Marinone (2006) utiliza el calificativo de "utopía libertaria" para referirse a la película.	
Título: *Camille*	**Director:** George Cukor
Año: 1936	**País:** EE.UU.
De la mano de Alejandro Dumas y de su popular novela, George Cukor se sumerge hábilmente en la opulenta vida parisina. Ramírez (1993) apunta que los sets son un excepcional paradigma del "barroco burgués hollywoodiense".	
Título: *Hôtel du Nord*	**Director:** Marcel Carné
Año: 1938	**País:** Francia
Producción que contó con la dirección artística de Alexandre Trauner. Bergfelder, Harris & Street (2007) explican que la escala y la ejecución de los diseños son excepcionales. Igualmente, los teóricos hacen alusión a que la colaboración de Trauner con Carné había llegado a definir los logros de una época.	
Título: *Remontons les Champs-Elysées*	**Director:** Sacha Guitry
Año: 1938	**País:** Francia
En el cine de Guitry, París es el contexto perfecto para rememorar no solo la propia historia de la ciudad, sino la historia de Francia. Mascarenhas (2013) concluye que el cineasta realiza tres grandes ejercicios de autor de forma gradual: a nivel de una calle, de un edificio-sitio histórico y de la ciudad como un todo. *Remontons les Champs-Elysées* es el primero de ellos.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Título: *The Hunchback of Notre Dame*	**Director:** William Dieterle
Año: 1939	**País:** EE.UU.
Ramírez (1993) manifiesta que esta es la mejor versión realizada y alaba el trabajo de su director artístico, Van Nest Polglase. Además, expone que la producción costó 2.000.000 millones de dólares y que los sets ocuparon 80 acres del rancho del estudio en San Fernando Valley. Dumont (1994), por otra parte, hace referencia a la movilización de 300 obreros y afirma que la película resulta muy seductora por su opulencia visual.	
Título: *Ninotchka*	**Director:** Ernst Lubitsch
Año: 1939	**País:** EE.UU.
Miguel Marías (2000) afirma que esta película se incluye entre las sublimes obras de madurez y sabiduría de Lubitsch. Pablo Echart (2005) apunta que el cineasta superó con brillantez la transición al sonoro y destaca tres características que lo definen como profesional: los temas atrevidos de sus filmes, su dominio del lenguaje cinematográfico y la consideración que tenía de su oficio.	
Título: *Midnight*	**Director:** Mitchell Leisen
Año: 1939	**País:** EE.UU.
Esta exitosa película se enmarca en el subgénero de la *screwball comedy*, que por aquellos años era tan popular en Estados Unidos. David Chierichetti (1997) indica que, desde sus inicios, *Midnight* tuvo los ingredientes necesarios para convertirse en un éxito: el guion, el reparto, el presupuesto y, principalmente, el trabajo de Leisen.	
Título: *Battement de coeur*	**Director:** Henri Decoin
Año: 1940	**País:** Francia
Battement de coeur es una pieza de tintes cómicos que describe la eterna dicotomía entre ricos y pobres, que se ve reforzada por los espacios urbanos. Su filmación y el estreno se enmarcan en una época de grandes hostilidades con motivo de la II Guerra Mundial. Según Ciné-Ressources, el rodaje comenzó el 30 de mayo de 1939 y la obra vio la luz el 1 de febrero de 1940. Igualmente, en este recurso se indica que la película forma parte de uno de los periodos más brillantes del cineasta.	
Título: *Bluebeard*	**Director:** Edgar G. Ulmer
Año: 1944	**País:** EE.UU.
Un París tenebroso, oscuro, nocturno y desequilibrado es el que Edgar G. Ulmer reconstruye en su película de terror, protagonizada por un asesino en serie. Isenberg (2014) afirma que en la película existe una hibridación entre *Fausto*, Jack el Destripador y el cuento popular francés del siglo XIX de Charles Perrault, del cual toma el título. Del mismo modo, destaca que existen reminiscencias, tanto en el tema como en la ambientación, de *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931) de Fritz Lang. Casas (2001) también se hace eco de estas similitudes.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Título: *Les enfants du paradis*	**Director:** Marcel Carné
Año: 1945	**País:** Francia
Según el Forum des images, la dirección de Carné, los diálogos de Prévert y la interpretación de los actores hicieron de esta película una obra maestra del realismo poético y un gran clásico del cine francés. El filme, que fue realizado durante el periodo de la ocupación alemana, contó con la participación clandestina de Trauner y Kosma. Los rodajes tuvieron lugar en París, Joinville y Niza.	
Título: *Les dames du Bois de Boulogne*	**Director:** Robert Bresson
Año: 1945	**País:** Francia
Según Ciné-Ressources, el rodaje comenzó el 3 de mayo de 1944, todavía en tiempos de la ocupación alemana, y terminó el 10 de febrero de 1945, cuando los territorios ya habían sido liberados. *Les dames du Bois de Boulogne* es una película basada en un texto de Diderot, con diálogos de Jean Cocteau. Santiago (2005) hace hincapié en toda la información simbólica que ofrecen los elementos que forman parte de la ambientación.	
Título: *Monsieur Verdoux*	**Director:** Charles Chaplin
Año: 1947	**País:** EE.UU.
Comedia de asesinatos escrita y dirigida por Charles Chaplin, y basada en una idea de Orson Welles. La trama se sitúa en la década de 1930, en torno a la depresión económica. El cineasta realiza una crítica sobre los poderes económicos y sobre el surgimiento de los fascismos. En relación a las apariciones de la Tour Eiffel, De Lépinay (2012) acuña la expresión "cliché exprés".	
Título: *Quai des Orfèvres*	**Director:** Henri-Georges Clouzot
Año: 1947	**País:** Francia
Thriller policíaco inspirado en el libro *Légitime Défense* de S.A. Steeman. Casas (2010) pone énfasis en el trabajo descriptivo que se realiza sobre la sordidez de la clase media de la posguerra. Al cineasta le fue concedido el premio al mejor director en el Festival de Venecia de 1947.	
Título: *Arch of Triumph*	**Director:** Lewis Milestone
Año: 1948	**País:** EE.UU.
Milestone se centra en revivir la situación ocurrida en París en 1938 y 1939, en el preludio de la ocupación alemana. El autor escoge como principal símbolo de la identidad parisina y, por ende, de la identidad francesa el Arc de Triomphe. Binh (2005) destaca de la película los impresionantes decorados concebidos por William Cameron Menzies.	
Título: *The Three Musketeers*	**Director:** George Sidney
Año: 1948	**País:** EE.UU.
George Sidney traslada a la pantalla, virtuosamente y haciendo uso de la tecnología Technicolor, las archiconocidas aventuras de los mosqueteros de Alejandro Dumas. Miguel Marías (2001) alaba el trabajo del director en sus películas de "capa y espada", a las que, según comenta, logra dotar de gran ritmo y musicalidad. Esta producción fue nominada a los Oscars en la categoría de mejor fotografía en color en 1949.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Título: *Rendez-vous de juillet*	**Director:** Jacques Becker
Año: 1949	**País:** Francia
Rendez-vous de juillet es una película de Jacques Becker que gozó del reconocimiento de la crítica cinematografía. La cinta ganó el Premio Louis Delluc en 1949. Igualmente, se hizo con el galardón a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1950. En esta producción, la ciudad de París es un espacio para vivir en libertad, donde los sueños, las expectativas y los anhelos toman forma en las calles, cuyo carácter singular se proyecta a través de sus iconos más representativos.	
Título: *The Man on the Eiffel Tower*	**Director:** Burgess Meredith
Año: 1949	**País:** EE.UU.
Según el American Film Institute, fue la primera película en color estadounidense en ser realizada enteramente en París. El thriller es una adaptación de *La tête d'un homme*, novela de Georges Simenon del año 1931. El AFI también indica que se trata del primer largometraje estadounidense basado en un trabajo de este escritor.	
Título: *An American in Paris*	**Director:** Vincente Minnelli
Año: 1951	**País:** EE.UU.
A través de su oscarizado musical –mejor película, guion, banda sonora de un musical, diseño de vestuario (color), dirección de arte (color) y fotografía (color)–, Minnelli ahonda en el imaginario parisino, en las representaciones más tópicas y en los clichés más arraigados de cara a un público internacional. La mayoría de los decorados de la película son recreacioens que se realizaron en los estudios de la MGM. Aquí destacó el trabajo realizado por Ben Carré en la pintura de los fondos, explica Ramírez (1993).	
Título: *Casque d'or*	**Director:** Jacques Becker
Año: 1952	**País:** Francia
La obra de este autor puede verse como un puente entre el cine francés de los años cincuenta y la *Nouvelle Vague*. El relato se encuentra basado en hechos reales, que tuvieron lugar durante la *Belle Époque*, en torno a 1900, en el contexto del París apache. Para Gubern (1998), es una de las mejores evocaciones del París de inicios de siglo.	
Título: *Moulin Rouge*	**Director:** John Huston
Año: 1952	**País:** Gran Bretaña & EE.UU.
En la cinta se plasma la vida parisina del pintor Toulouse-Lautrec, un artista tullido que retrata el ambiente de júbilo en el popular cabaret y que ahoga su soledad con el alcohol. Quintana (2005) hace referencia a la tendencia implantada en los años 50 que relacionaba al cine con la pintura.	
Título: *Du rififi chez les hommes*	**Director:** Jules Dassin
Año: 1955	**País:** Francia
La obra obtuvo el premio a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1955. El director trasladó los postulados del cine clásico de gánsteres a la producción de Francia. Sobre esto, Barroso (2010) indica que desarrolló una forma francesa de tratar el thriller. Para Hueso (2014), la cinta es uno de los ejemplos más representativos del traspaso de los elementos estadounidenses a Europa.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Título: *La traversée de Paris*	**Director:** Claude Autant-Lara
Año: 1956	**País:** Italia & Francia
Premio a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1957. Partiendo del humor negro, el cineasta hace un retrato de un París oscuro, que sufre los estragos de la ocupación militar nazi, que se manifiesta en distintos ámbitos de la vida de la población francesa.	
Título: *Le ballon rouge*	**Director:** Albert Lamorisse
Año: 1956	**País:** Francia
Lamorisse concibe una ciudad impregnada por la melancolía otoñal, con entornos maltratados y sumidos en la sordidez. Quintana (2009) destaca el gran valor de la película como ejercicio de topografía urbana. La historia cosechó multitud de premios y reconocimientos, entre los que destacan la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1956 y un Oscar al mejor guion original en 1957.	
Título: *Love in the Afternoon*	**Director:** Billy Wilder
Año: 1957	**País:** EE.UU.
En esta comedia romántica, basada en la novela *Ariane* de Claude Anet, el cineasta se recrea en el mito sobre la ciudad francesa que la hace el lugar idóneo para el florecimiento del amor. Según Rentero (1999), la puesta en escena es brillante.	
Título: *Funny Face*	**Director:** Stanley Donen
Año: 1957	**País:** EE.UU.
En su musical, Donen se recrea en la descripción de las diversas facetas de la capital francesa que poseen, asimismo, una gran proyección internacional. Schürmann (2009) advierte que *Funny Face*, de la Paramount, es la primera película de una *major* de Hollywood en ser filmada casi completamente en localizaciones reales parisinas.	
Título: *Mon oncle*	**Director:** Jacques Tati
Año: 1958	**País:** Italia & Francia
Mon oncle cuenta con el premio a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1958, con el premio especial del jurado del Festival de Cannes en el mismo año y con un Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 1959. En la cinta, la nostalgia y el arraigo hacia los típicos barrios urbanos que sobreviven al paso del tiempo se enfrentan a los nuevos dogmas de la vida moderna. Mascarenhas (2013) expone que Tati construye su atlas de la ciudad a partir de fragmentos de su propia psicogeografía.	
Título: *Les 400 coups*	**Director:** François Truffaut
Año: 1959	**País:** Francia
Premio a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1959 y al mejor director en el Festival de Cannes en 1959. La cinta supuso un hito de los inicios de la *Nouvelle Vague*. Anne Gillain (2005) subraya la capacidad transformadora de las calles parisinas en relación al personaje de Antoine.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Título: *Zazie dans le métro*	**Director:** Louis Malle
Año: 1960	**País:** Francia
La obra se desarrolla a través de un guion abrupto y carente de lógica, que utiliza a la ciudad como elemento dinamizador, pues en ella transcurren las escenas de persecuciones, de atascos y de caos en las que se ven envueltos los personajes. Binh (2005) opina que nos encontramos ante una película de una libertad total. En ella, explica el teórico, la ciudad se reinventa según el devenir de sus personajes.	
Título: *À bout de souffle*	**Director:** Jean-Luc Godard
Año: 1960	**País:** Francia
Premio a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1960. Para Boujut (1994) la cinta supone un hito, pues saca al cine francés del encasillamiento de las habitaciones para llevarlo a la verdadera ciudad.	
Título: *Les yeux sans visage*	**Director:** Georges Franju
Año: 1960	**País:** Italia & Francia
El Forum des images utiliza la definición de obra maestra para referirse a esta película. Iglesias (2012) explica que *Les yeux sans visage* marcó un antes y un después en el cine de terror. Este hecho lo atribuye a la vinculación de dos factores: la violencia explícita y una poética en torno a la fragilidad del cuerpo.	
Título: *Cléo de 5 à 7*	**Director:** Agnès Varda
Año: 1962	**País:** Francia
Premio a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1962. Álvaro de los Ángeles (2010) exalta el valor documental que posee este trabajo y destaca que las protagonistas principales son Cléo y París. Una particularidad de la cinta es que el tiempo fílmico coincide con el tiempo real de su duración.	
Título: *La jetée*	**Director:** Chris Marker
Año: 1962	**País:** Francia
Película, con un importante trasfondo político, construida a base de imágenes fijas que muestran la realidad de un mundo apocalíptico e inhabitable, a causa de las acciones devastadoras del ser humano. Ortega & Weinrichter (2006) se refieren tanto a *La jetée* como a *Le joli mai* (1963), que también tiene como escenario la ciudad de París. Comentan que ambas suponen, a juicio de su autor, un punto de inflexión sin retorno en su obra.	
Título: *Irma la Douce*	**Director:** Billy Wilder
Año: 1963	**País:** EE.UU.
En un tiempo en el que ya existía la tendencia de rodar en exteriores en el extranjero, el cineasta opta por filmar en decorados artificiales, depositando esta responsabilidad en la figura de Alexandre Trauner. Wood (1990) explica que este diseñó un plató principal que consistía en tres calles convergentes en el distrito de Les Halles. Rubio (2002) añade que se trabajó para crear un París creíble, encantado, verosímil y seductor.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Título: *Charade*	**Director:** Stanley Donen
Año: 1963	**País:** EE.UU.
Historia de suspense y comedia. De Baecque (2012b) afirma que el cineasta diseñó la película como una persecución por las calles de París, en la que la capital aparece representada de manera realista y es el personaje central de la trama.	
Título: *A Shot in the Dark*	**Director:** Blake Edwards
Año: 1964	**País:** Gran Bretaña & EE.UU.
A Shot in the Dark es la segunda producción de Blake Edwards de su serie de ocho filmes de la Pantera Rosa. Según Emmanuel Dreux (2012), es la más parisina. El teórico también apunta que en la cinta aparecen siluetas anónimas, aunque típicas, del inventario hollywoodiense de personajes parisinos.	
Título: *What's New, Pussycat?*	**Director:** Clive Donner
Año: 1965	**País:** EE.UU.
Comedia en la que abundan las circunstancias absurdas y caóticas. La producción, dirigida por Clive Donner, supuso la primera incursión de Woody Allen en el panorama cinematográfico. Este fue responsable del guion, con influencias del *slapstick*, e interpretó el papel de Victor. Brode (1993) explica que la cinta se apoya en el cliché que relaciona a París con la patria del amor.	
Título: *Belle de jour*	**Director:** Luis Buñuel
Año: 1967	**País:** Francia
Premio a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1967 y León de Oro de la Mostra de Venecia en el mismo año. Para Binh (2005), la ciudad es reflejada con frialdad y como un espacio que esconde lugares reprobados por la moral burguesa. Asimismo, explica que es en este París prohibido en el cual bascula la protagonista movida por sus fantasmas sadomasoquistas.	

Cabe señalar que para la preparación del planteamiento metodológico y, concretamente, para desarrollar el análisis de contenido como método cuantitativo y cualitativo se han tenido como referentes los manuales sobre investigación en comunicación de Wimmer & Dominick (2001), de Igartua & Humanes (2004) y de Berganza & Ruiz (2005) –especialmente el capítulo elaborado por José Javier Sánchez–, y el documento elaborado por Andréu (2001) para el Centro de Estudios Andaluces. También otros textos, recogidos en las referencias bibliográficas, han servido de apoyo para nuestro trabajo, ofreciéndonos información sobre el panorama de las investigaciones en comunicación, sobre el análisis fílmico, la narrativa audiovisual, las teorías del cine o la transferencia de conocimiento: Brisset (2011), Buxó & De Miguel (1999), Carmona (2000), Casas (2006), Casetti (1994), Cassetti & Di Chio (1996), García (1996), Herrero (2012), Parejo & Gómez (2013), Piñuel-Raigada (2011) y Zunzunegui (1998).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.5.1. Análisis cuantitativo

En primer lugar, nos referimos al trabajo realizado con el método del análisis de contenido en su versión cuantitativa. Wimmer & Dominick (2001) explican que "así como otros métodos en los medios de comunicación masivos, los análisis de contenido deben guiarse por las interrogantes de la investigación o por la hipótesis" (p. 140). Este ha sido el punto de partida para desarrollar el planteamiento analítico, en el cual se ha decidido contar con un procedimiento que ofrezca unos datos bien definidos:

> El análisis de contenido supone aplicar sistemáticamente unas reglas fijadas previamente que sirvan para medir la frecuencia con que aparecen unos elementos de interés en el conjunto de una masa de información que hemos seleccionado para estudiar algunos de los aspectos que nos parecen útiles conforme a los propósitos de nuestra investigación. (Sánchez, 2005, p. 213)

De este modo, los resultados obtenidos pueden ser verificados por cualquier otro analista:

> Cuando emprendemos un análisis de contenido cuantitativo, nos interesa estudiar y trabajar con el contenido manifiesto planteado como un campo común de encuentro de personas diferentes entre sí. Esto es lo que se entiende cuando se afirma que debe ser intersubjetivo, que ha de estar por encima de subjetivismos reduccionistas. (Sánchez, 2005, p. 217)

A través de este método ha sido posible estudiar diferentes aspectos relacionados con la representación de una selección de 30 emplazamientos icónicos parisinos en el cine, siendo cada uno de estos lugares elementos que configuran el imaginario colectivo transnacional sobre la metrópolis. Nuestra unidad de análisis ha sido cada uno de estos emplazamientos[1]:

[1] Todas las imágenes de emplazamientos parisinos incluidas a continuación son material fotográfico original generado para esta investigación por Alba Navarro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 1: Tour Eiffel

1. Tour Eiffel

Esta estructura fue concebida por Gustave Eiffel con motivo de la Exposición Universal de 1889, que conmemoraba el primer centenario de la Revolución francesa. Su construcción fue una auténtica hazaña técnica y arquitectónica. La torre, que cuenta con 324 metros de altura, se erige ante el Champ-de-Mars. Es un monumento que marcó profundamente el desarrollo de la arquitectura y que, inmediatamente, cosechó una gran popularidad.



Figura 2: Cathédrale Notre-Dame

2. Cathédrale Notre-Dame

El levantamiento de esta catedral gótica, iniciado en 1163, se enmarcó dentro del proyecto del obispo Maurice de Sully y del rey Luis VII de transformar la ciudad en el centro político y teológico del reino.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 3: Basilique du Sacré-Cœur

3. Basilique du Sacré-Cœur

El 16 de junio de 1875 comenzó la construcción de este edificio religioso, de estilo románico-bizantino, ideado por Paul Abadie. Su consagración como basílica tuvo lugar el 16 de octubre de 1919.



Figura 4: Église de la Madeleine

4. Église de la Madeleine

Este templo de estilo neoclásico fue construido entre 1764 y 1842, año en el que fue consagrado a Santa Magdalena. En su fachada se erigen 52 columnas corintias que se alzan sobre un zócalo elevado.



Figura 5: Jardin des Tuileries

5. Jardin des Tuileries

En este terreno, Catalina de Médicis hizo construir en 1564 el ya desaparecido Palais des Tuileries. A partir de 1664, André Le Nôtre, jardinero del rey, le dio su actual aspecto de jardín a la francesa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 6: Jardin du Luxembourg

6. Jardin du Luxembourg

Este espacio ajardinado, inspirado en el giardino di Boboli, fue creado por deseo de María de Médicis en 1612. En él, destaca la existencia de un gran estanque octogonal y de la fontaine Médicis.



Figura 7: Château de Versailles

7. Château de Versailles

Luis XIV, el Rey Sol, trasladó el gobierno en 1682 a Versailles. Esta construcción, que manifestaba las aspiraciones hegemónicas del monarca, se erige como el punto culminante de la arquitectura palaciega.



Figura 8: Palais Royal

8. Palais Royal

El palacio fue edificado por Lemercier para el cardenal Richelieu. Su cuerpo principal data de 1634. En su patio se encuentran, como exponentes del arte contemporáneo, las obras de Buren y de Pol Bury.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 9: Grand Palais

9. Grand Palais

El palacio fue construido con motivo de la Exposición Universal de 1900. Los materiales empleados fueron acero, piedra y vidrio. Fue catalogado como monumento histórico en el año 2000.



Figura 10: Petit Palais

10. Petit Palais

Ubicado frente al espacio anterior, también fue construido con motivo de la Exposición Universal de 1900. Es obra del arquitecto Charles Girault. En 1902, fue convertido en Musée des Beaux-Arts.



Figura 11: Musée du Louvre

11. Musée du Louvre

Los orígenes del Louvre se remontan hacia el año 1190, cuando Felipe Augusto tomó la decisión de erigir una fortaleza. Durante sus siglos de historia, se ha visto marcado por distintas corrientes arquitectónicas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 12: Gare d'Orsay

12. Gare d'Orsay

Estación construida para la Exposición Universal de 1900. A partir de 1939, su actividad se vio limitada a los trenes de cercanías. Después, acogió todo tipo de sucesos. En 1986, se inauguró el museo.



Figura 13: Pont Neuf

13. Pont Neuf

La construcción del puente más antiguo de París se remonta a la segunda mitad del siglo XVI, durante el reinado de Enrique III. Finalmente, fue inaugurado por Enrique IV en 1606.



Figura 14: Pont Alexandre III

14. Pont Alexandre III

El puente, que está inscrito en la lista de monumentos históricos, fue inaugurado con motivo de la Exposición Universal de 1900. Se encuentra decorado con candelabros, guirnaldas y cuatro pilares.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 15: Pont des Arts

15. Pont des Arts

Su construcción tuvo lugar entre 1801 y 1804. Se trata del primer puente de hierro de París. Este conecta el Institut de France y el Louvre. También es conocido como la passerelle des Arts.



Figura 16: Pont de Bir-Hakeim

16. Pont de Bir-Hakeim

Este puente, construido a principios del siglo XX, cuenta con dos niveles. El superior está dedicado al paso del metro. Sin embargo, el inferior está habilitado para el tránsito de vehículos y peatones.



Figura 17: Seine

17. Seine

En 1991, atendiendo al argumento de que la evolución de la ciudad de París y su historia se pueden contemplar recorriendo sus orillas, estas fueron incluidas en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 18: Canal Saint-Martin

18. Canal Saint-Martin

Fue inaugurado en 1825. Cuenta con una longitud de 4,5 km, de los cuales aproximadamente 2 km son subterráneos. El canal comunica la dársena de la Villette con el Sena.



Figura 19: Palais Garnier

19. Palais Garnier

Charles Garnier concibió este edificio, clasificado como monumento histórico. Su inauguración fue en 1875. Se considera una obra maestra de la arquitectura teatral del siglo XIX.



Figura 20: Place de la Concorde

20. Place de la Concorde

En 1836, se erigió en la plaza el obélisque de Louxor, de la época de Ramsés II. Igualmente, se sitúan en este entorno las dos grandes fuentes de Hittorff: la fontaine des Mers y la fontaine des Fleuves.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 21: Colonne de Juillet

21. Colonne de Juillet

Monumento histórico de la place de la Bastille. En 1830, la Revolución de las Tres Gloriosas lleva al trono a Luis Felipe, que decide emprender este proyecto como homenaje a los fallecidos en defensa de las libertades civiles. De él, se encargó Alavoine y, posteriormente, Duc. La columna, que fue inaugurada en 1940, se encuentra coronada por el Génie de la Liberté, realizado por Dumont en bronce dorado. Bajo su pedestal se encuentran los restos de cientos de víctimas de las revoluciones de 1830 y 1848.



Figura 22: Colonne Vendôme

22. Colonne Vendôme

Monumento histórico del siglo XIX ubicado en la place Vendôme. Fue encargado por Napoleón I a semejanza de la columna erigida en Roma por el emperador Trajano (colonna Traiana). Su construcción conmemora la batalla victoriosa de Austerlitz, que se encuentra representada a través de 76 relieves.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 23: Arc de Triomphe

23. Arc de Triomphe

Monumento situado en la place Charles de Gaulle en conmemoración de la batalla de Austerlitz. El responsable de su dieseño fue Jean-François Chalgrin, quien decidió repetir el motivo del arco en los laterales.



Figura 24: Hôtel National des Invalides

24. Hôtel National des Invalides

El origen de este conjunto monumental se remonta al año 1670, cuando Luis XIV decide crear un espacio destinado a acoger a los veteranos de guerra. El proyecto fue asignado a Libéral Bruant.



Figura 25: Panthéon

25. Panthéon

Luis XV mandó construir a Jacques-Germain Soufflot una iglesia en honor a Sainte Geneviève. Tras la Revolución francesa, el edificio neoclásico fue convertido en un mausoleo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 26: Cimetière du Père-Lachaise

26. Cimetière du Père-Lachaise

En 1804 tuvo lugar la apertura del cimetière du Père-Lachaise, donde descansan los restos de algunos personajes célebres como Honoré de Balzac, Oscar Wilde, Édith Piaf, Guillaume Apollinaire o Jim Morrison.



Figura 27: Catacombes

27. Catacombes

Unas antiguas canteras parisinas sirvieron en el siglo XVIII para crear este gran osario subterráneo, con el cual se pretendía combatir las epidemias y la insalubridad que generaban los cementerios.



Figura 28: Sorbonne

28. Sorbonne

En 1257 se sitúa el origen de la universidad, cuando Robert de Sorbon funda el colegio de la Sorbonne. Es objeto de este estudio el complejo ubicado entre la place de la Sorbonne y la rue Saint-Jacques.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 29: Moulin Rouge

29. Moulin Rouge

El Moulin Rouge está situado en el número 82 del boulevard de Clichy. El popular cabaret abrió sus puertas por primera vez el 6 de octubre de 1889. Los propietarios eran Joseph Oller y Charles Zidler.



Figura 30: Folies Bergère

30. Folies Bergère

El Folies Bergère se encuentra ubicado en el número 32 de la rue Richer. Esta gran sala de *music-hall* fue inaugurada el 2 de mayo de 1869. En ella actuó la célebre bailarina Joséphine Baker.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el siguiente mapa es posible advertir la ubicación geográfica de cada uno de los emplazamientos icónicos parisinos estudiados. Como es posible observar, estos se encuentran distribuidos a lo largo de todo el espacio urbano:

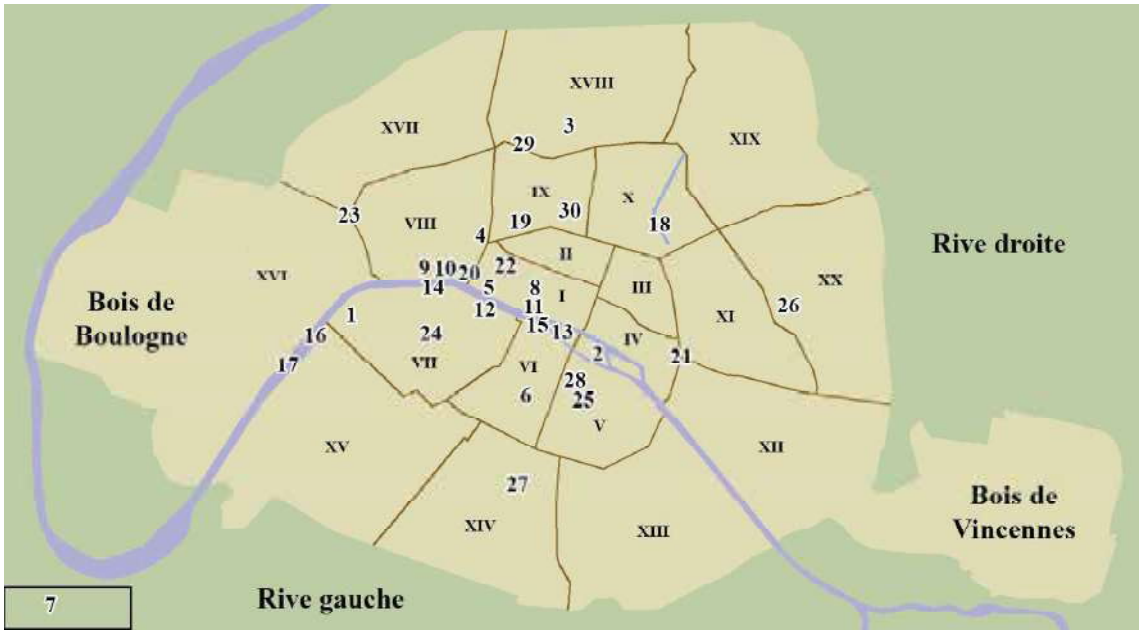


Figura 31: Mapa con la ubicación geográfica de cada emplazamiento

Por una parte, es imprescindible indicar que, antes de centrar el estudio en cada uno de los emplazamientos, se han cuantificado las referencias explícitas hacia la ciudad, o hacia lugares concretos que se incluyen en ella, realizadas en los títulos originales de cada cinta. Así, hemos podido distinguir alusiones a "París", a "barrios y zonas", a "monumentos" y a "establecimientos" reales. Seguidamente, se ha trabajado en las siguientes cuestiones:

- ¿En cuántas películas aparece un mismo emplazamiento de la selección?
- ¿Cuántos emplazamientos de la selección aparecen en cada película?

Todos estos datos han sido representados en gráficas. Por otra parte, se ha confeccionado una hoja de codificación que contiene una serie de categorías que nos han aportado información sobre la representación de los espacios incluidos en el listado:

- En "apariciones", se distingue si el emplazamiento se sitúa en "una escena", en "distintas escenas" o si ostenta una "presencia destacada" en el filme. En este

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

último caso, se han tenido en cuenta las recurrentes apariciones de un espacio a lo largo de los distintos momentos del relato fílmico (inicio, nudo, desenlace), las apariciones que se han mantenido durante un periodo extenso de la trama o las que han permanecido durante todo el transcurso de la historia.

- En "acción y personajes", se ha estudiado si el emplazamiento ha sido utilizado como "lugar de la acción" o como "fondo de la acción" de los personajes protagonistas. Debemos puntualizar que, en relación con las apariciones del Sena, se han considerado como "lugar de la acción" todos aquellos espacios adyacentes al caudal del río y sus accesos. Del mismo modo ocurre con el canal.

- En "inicio y fin del relato", se ha observado si el emplazamiento "inaugura la acción" o si "clausura la acción". En este caso, nos referimos a la inclusión de dicho lugar dentro del primer y del último minuto de la narración, sin títulos de crédito. Solo se ha considerado válida la aparición de textos que aluden directamente al contenido de la película.

- Cuando hemos analizado la presencia de un emplazamiento con una estructura cerrada, ha habido que determinar si el "espacio" que se muestra se corresponde con su "interior", con su "exterior" o con "ambos". Esta premisa ha quedado excluida en los análisis de los jardines, los puentes, el río, el canal, la columna y la plaza.

- En relación al "aspecto", se ha determinado si resulta "realista", "ficticio" o si se encuentran presentes "ambos" casos. En todas las ocasiones en las que la imagen real de un emplazamiento se ha visto alterada o incluida en una ambientación ilusoria o imaginaria, se ha considerado la opción de aspecto "ficticio".

- En último lugar, nos hemos centrado en identificar el "momento" del día en el que se incluyen los emplazamientos. Para ello, hemos contado con las siguientes posibilidades: "día", "noche" o "ambos".

Todos los datos recopilados aparecen expresados en forma de tablas en los anexos. Igualmente, se ha elaborado una gráfica donde se muestra una comparativa de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

evolución de la presencia a lo largo de las décadas de los emplazamientos icónicos que han aparecido en más de un 25% de las películas.

1.5.2. Análisis cualitativo

Paralelamente, se ha trabajado con el método del análisis de contenido en su versión cualitativa, pues en todo momento se ha indagado en las razones que generan unas y otras visiones de los 30 emplazamientos estudiados:

> El análisis de contenido cualitativo consiste en un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos. Al igual que el análisis de contenido cuantitativo clásico parte de la lectura como medio de producción de datos. (Andréu, 2001, p. 22)

Esto nos ha permitido ampliar nuestro rango de acción e ir más allá de lo meramente aparente:

> La principal idea de estos procedimientos son preservar las ventajas del análisis de contenido cuantitativo desarrollando nuevos procedimientos de análisis interpretativo. El análisis de contenido cualitativo no sólo se ha de circunscribir a la interpretación del contenido manifiesto del material analizado sino que debe profundizar en su contenido latente y en el contexto social donde se desarrolla el mensaje. (Andréu, 2001, p. 22)

Asimismo, durante el visionado del material fílmico, se ha mantenido una actitud de observación minuciosa para, de forma complementaria, poder identificar y registrar todos aquellos espacios que aparecen en las películas. Estos podían ser de naturaleza muy diversa y era posible encontrar referencias tanto a áreas más extensas, como los barrios, como a enclaves más específicos, como un negocio o un monumento. Por tanto, han sido objeto de nuestro interés todos aquellos lugares que forman parte de la definición de la imagen de la ciudad, que sirven para recrear ambientes donde transcurren los acontecimientos de la trama e, incluso, para describir la personalidad de los protagonistas de cada obra.

Tras recoger toda la información, se ha desarrollado un comentario crítico sobre cada película, en el cual se han detallado las características asociadas a la representación de los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emplazamientos y se han interpretado las ideas que se les atribuyen. En este sentido, hemos podido identificar tópicos, ideas originales o ideas recurrentes que no son parte de los clichés preexistentes sobre la ciudad. En definitiva, a lo largo de estas páginas reflexionamos sobre el valor metafórico de las localizaciones, sobre las cualidades que las identifican, sobre la relación entre la escenografía y la narración, y sobre la continuidad de los lugares a lo largo de los diferentes filmes y periodos estudiados.

Cabe destacar que, para poder proporcionar una información más comprensible, tras analizar las películas de cada década, se ha llevado a cabo una evaluación del conjunto de las obras. Esto nos ha permitido, en primer lugar, tomar conciencia sobre la representación de la imagen de la ciudad de París durante un espacio de tiempo acotado –la década en cuestión– y, en segundo lugar, comparar los resultados de las indagaciones con el resto de periodos. Igualmente, resulta relevante señalar que, en la fase final del proyecto de investigación, se ha creado un catálogo compuesto por fotografías de los emplazamientos cinematográficos que todavía mantienen su presencia en la ciudad.

1.6. Estado de la cuestión

Ahondando en la búsqueda de referencias documentales, se han encontrado numerosas investigaciones desarrolladas en torno al tema de estudio en el que se enmarca este proyecto, aunque con enfoques de análisis muy diversos. Comenzamos señalando un libro que nos ayuda a remontarnos al origen de la imagen fílmica de París, *La production cinématographique des frères Lumière*. En esta obra, elaborada bajo la dirección de Michelle Aubert y Jean-Claude Seguin y publicada en 1996, se puede consultar una catalogación exhaustiva de la producción de los hermanos Lumière. En segundo lugar, ha resultado un texto de gran relevancia, al mismo tiempo que de gran valor histórico, el artículo "Comment les metteurs en scène d'Hollywood se représentent Paris et ses habitants", firmado por Émile Vuillermoz y publicado en la revista *Pour vous. L'hebdomadaire du cinéma* en su número 277 del 8 de marzo de 1934. En él, el articulista reflexiona sobre la imagen de París representada por Hollywood y, concretamente, por la película *L'amour guide*. Émile Vuillermoz se pregunta por los motivos que llevan a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

industria cinematográfica a ofrecer una imagen deformada sobre la urbe parisina y propone hacer una reflexión sobre los motivos que pueden crear en los visitantes de la ciudad este tipo de percepciones.

Fijando la atención en los libros consultados, encontramos que en 1988 Ramón Villares coordinó una publicación titulada *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*. Contenido en ella se halla un capítulo de Ángel Luis Hueso, quien estudia, entre otros temas, el asentamiento del espectáculo cinematográfico en las áreas urbanas y, concretamente, en La Coruña. Sin embargo, lo más interesante es que, escapando de la temática general de la obra, propone un análisis sobre la visión de las ciudades en el cine, en el género policíaco y en la ciencia ficción. Además, se han encontrado otros escritos del autor. En 2013, ha participado en el libro *Ciudades europeas en el cine*, coordinado por Gloria Camarero. En su capítulo se revisa la representación de las ciudades europeas ante el objetivo de la vanguardia. Hueso afirma que el cine, con sus grandes posibilidades expresivas, y el mundo urbano creaban fascinación en los vanguardistas, quienes unieron estas dos tendencias. Fuera de toda duda, indica, se encuentra la importancia que tuvieron en este momento histórico ciudades como Berlín o París. El autor, además, expone que "las ciudades eran contempladas por los artistas desde un punto de vista vitalista como un organismo sometido a continuas transformaciones" (p.16). El teórico también ha colaborado en un libro publicado en 2014 sobre esta temática, *Ciudades de Cine*, coordinado por Francisco García y Gonzalo M. Pavés. En esta ocasión, Hueso reflexiona sobre las imágenes cinematográficas de París a lo largo de la historia. A pesar de ser un trabajo parcial en cuanto a la selección filmográfica, el autor expone su intención de ofrecer una visión global, significativa y valorativa del conjunto de filmes.

Ciudades de Cine se inaugura con un apartado escrito por sus coordinadores, en el cual se exponen los tres principales objetivos que se plantean en la publicación: analizar y reflexionar sobre los modos con los que se construye la identidad (principalmente urbanística y arquitectónica) de las ciudades; establecer la manera en la que el cine ha representado algunas de las ciudades del planeta, y descubrir distintas formas de pensarlas; y, por último, entender cómo el espectador lee la ciudad a través del cine, reinterpreta la imagen y construye su propio modelo urbano. Más allá del estudio de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diferentes urbes, también encontramos otros capítulos que vinculan a la ciudad en el cine con otro tipo de ideas: "Las ciudades de la Antigüedad. Una imagen reinventada", por Domingo Sola y Enrique Ramírez; "Las ciudades fantasma en el western. Los asentamientos de la muerte", por Fernando Gabriel Martín; y "Las ciudades imaginarias. Sueños entre las nubes y las cenizas", por Valentín Serrano. En relación con el tema tratado por Sola y Ramírez, encontramos una comunicación titulada *La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado*. Esta fue presentada por Óscar Lapeña, en octubre de 2007, en el Congreso Internacional "Imagines": La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales, de la Universidad de La Rioja. El autor habla sobre la aparición de la ciudad como un personaje de la trama, que, además, subraya el mensaje moral e ideológico de las películas. Asimismo, propone tres maneras básicas de su presentación en el péplum: la ciudad política, la ciudad religiosa y la ciudad destruida.

Volviendo con *Ciudades europeas en el cine*, encontramos un concepto empleado por Mascarenhas, el de atlas fílmico, que resulta interesante para el análisis de varias de las películas de Sacha Guitry y Jacques Tati localizadas en París. En el primero de los cineastas, el atlas de París se construye en base a cuatro elementos principales: espacios reconocibles e identificables por el gran público, tiempo histórico, eventos históricos y personajes históricos. Sus principales obras aquí son: *Remontons les Champs-Elysées* (1938), *Si Versalles pudiese hablar* (*Si Versailles m'était conté*, 1954) y *Si Paris nous était conté* (1956). Sin embargo, en el caso de Tati, la construcción del atlas de la ciudad se produce a partir de fragmentos de su propia psicogeografía. En esta ocasión, se citan las películas *Mon Oncle* (1958) y *Playtime* (1967). Con anterioridad, este investigador ha participado en dos libros cuyo editor es Francisco Salvador Ventura. En el primero, *Cine y cosmopolitismo,* de 2010, hace una incursión en la obra de Tati con un capítulo titulado "El cosmos parisino de Jacques Tati en *Playtime*". Por otro lado, en 2011, en *Cine y ciudades*, Mascarenhas indaga en la obra de Guitry, haciendo ya uso del término "atlas". En este caso, el capítulo se titula "El atlas de París de Sacha Guitry: coleccionando historias de la historia en una articulación escalar".

En 1998 la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla publicó la obra colectiva *Cien años de cine: la fábrica y los sueños*, coordinada por Cristina

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Carreras y Celia Crespo. Dentro de este libro encontramos tres capítulos que encajan con nuestro objeto de estudio. En el primero, titulado "Las ciudades visibles: la experiencia urbana en el cine", los autores, Miguel Aparicio Pérez, Eva Bermúdez y Alejandro del Pino, parten "de la intuición de que existe una interdependencia directa, una interrelación constitutiva entre experiencia contemporánea (dominante temporal), experiencia urbana (dominante espacial) y experiencia cinematográfica (dominante expresiva)" (p.38). En el segundo, bajo el título "Las ciudades soñadas: París y Viena", Óscar Domínguez repasa algunos de los aspectos destacados que vinculan a estos fascinantes enclaves con su representación por el séptimo arte. Por último, encontramos el texto "El espacio en el cine de John Ford (Ford o los dos espacios)", en el que Francisco Perales reflexiona sobre el tratamiento espacial que refleja el cineasta, teniendo en cuenta que es uno de los signos más significativos de su obra, principalmente en cuatro de sus películas: *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939)*, Río Grande* (*Rio Grande*, 1950)*, Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962).

Uno de los referentes más notorios en este ámbito de estudio es el libro *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, de Stephen Barber, publicado originariamente en 2002[2]. El autor expone que, en su interacción con la ciudad, las películas "revelan elementos de formas corpóreas, arquitectónicas, históricas y sociales, a la vez que proyectan inquietudes vinculadas a la memoria, la muerte y los orígenes de la imagen que sellan de un modo crucial el cine y el espacio urbano" (p. 7). Stephen Barber indaga sobre los orígenes de la ciudad fílmica, sobre el espacio urbano en el cine europeo y en Japón, y, por último, dedica un capítulo a la ciudad digital y al cine. En el caso de Darío Villanueva, contamos con su libro *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca* publicado en 2008. Aquí se propone un análisis dual sobre las imágenes de la ciudad, desde la poesía y desde el cine. Otra lectura relacionada con nuestro tema de trabajo es la del libro *Ciudades del Cine* (2007), de Rafael Dalmau y Albert Galera. En él se dedica un capítulo a París con el enunciado "Donde todo el mundo se mueve por amor". Los autores, en este caso, hacen un repaso de la imagen de la ciudad de París en cuatro

[2] Su versión en castellano es de 2006.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

películas de gran reconocimiento: *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001)*, À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960)*, Les rendez-vous de Paris* (Éric Rohmer, 1995) y *Paris, je t'aime* (Olivier Assayas, 2006).

Como herramienta clave para la investigación, se ha contado con el catálogo de la exposición *Paris vu par Hollywood*, presentada en la sala Saint-Jean, entre el 18 de septiembre y el 29 de diciembre de 2012, por el departamento de exposiciones del Ayuntamiento de París. El comisariado se encontró a cargo de Antoine de Baecque, quien ha elaborado varios de los textos que forman parte del catálogo, y, junto a él, distintos expertos en la materia repasan a lo largo de la historia del séptimo arte las imágenes de París, lugar para la inspiración, en el cine de Hollywood. También el consistorio parisino ha promovido la creación de unos cuadernillos electrónicos, *Parcours cinéma dans Paris*, en los que se revisa la producción fílmica con la urbe parisina como plató. En cada número se señalan los escenarios más relevantes de los filmes. Estos cuadernos se encuentran dirigidos, principalmente, a un público cinéfilo, viajero y visitante potencial de París. Hasta el momento encontramos publicados 18 números, los cuales están detallados en las referencias bibliográficas. Además, resulta destacado el trabajo realizado por Druart (2006), quien se ha encargado, en su libro *Paris s'affiche*, de explorar las representaciones de la capital de Francia en los carteles cinematográficos.

Con un carácter más general sobre el estudio del cine y la ciudad, señalamos un artículo elaborado por Isabel Yeste (1994-95), que se encuentra publicado en el número 11 de la revista *Artigrama*. En el texto se defiende la idea de que el cine resulta una fuente documental para reconstruir la historia urbana de la ciudad. La autora explica que, cuando la filmación de la película en cuestión se ha producido en escenarios naturales, se muestra de forma inequívoca cómo es el entorno urbano que acogió el rodaje. Por otro lado, si se ha realizado en escenarios irreales o construidos, se nos aproxima a un tipo de concepción estética. Por otra parte, en 2001, en un artículo titulado "Ciudad, cine, comunicación", Pablo Ferré estudia la imagen de la ciudad en la gran pantalla, el papel de diferentes cineastas que, a su vez, eligen distintos escenarios y las sensaciones que se crean en los espectadores con respecto a los lugares tras la experiencia fílmica. En su texto, se refiere a la dificultad para "encontrar al cineasta capaz de entender el espacio urbano en términos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a la vez concretos (como presencia, justamente) y abstractos (como irrealidad, fantasmagoría, premonición)" (p. 58). Otro teórico es Gül Kale, de quien tomamos como referencia dos artículos publicados en *Bifurcaciones*. En el primero, de 2005, se hace un repaso sobre la interacción entre el cine y la arquitectura, en lo que corresponde a la primera mitad del siglo XX. En el segundo, publicado en 2013, se profundiza en el estudio de las emociones evocadas en el espectador por el espacio como imagen fílmica. Dichas imágenes, al propiciar un entendimiento más profundo del mundo, amplían los límites de la relación del individuo con el mundo exterior. Hay que tener en cuenta aquí aspectos como la percepción y la creatividad.

Si nos trasladamos a un tiempo pasado del celuloide, encontramos dos trabajos que aportan diversas claves para la comprensión del objeto de estudio de esta tesis. Por una parte, el artículo "Fantasías urbanas en el cine de los años veinte", que aparece en la revista *Lars*, en 2007, y que se encuentra firmado por Vicente Sánchez-Biosca. En él se nos ilustra acerca de las sinfonías urbanas de la vanguardia cinematográfica, las cuales reflejan el pensamiento frenético de su tiempo, provocado por las características de las urbes modernas, en las que la técnica irrumpe propiciando un nuevo panorama. Por otra parte, es preciso mencionar el artículo elaborado por Luis Ferla, publicado en 2012 en la revista *Cuadernos de Historia Contemporánea*, y que lleva por título "El maquinismo urbano hecho celuloide (1925-1936)". Coincidiendo con algunas ideas del texto anterior, el autor habla de cómo el cine refleja la percepción sobre la metrópolis industrial. El uso de metáforas, expone, servirían a los cineastas de aquellos años tanto para ensalzar la sincronía urbana, como para criticarla. Por su parte, Richard Prouty dedica un artículo publicado en 1996, en *Cinema Journal*, a *Ménilmontant* (1926), la consagrada cinta de Dimitri Kirsanoff que retrata la sordidez urbana parisina. El texto se titula "The Well-Furnished Interior of the Masses: Kirsanoff's Menilmontant and the Streets of Paris".

Mención aparte requieren las investigaciones de Mónica Tovar. En primer lugar, la comunicación *¿La desimbolización de la ciudad? El París tridimensional de Cédric Klapisch*, que presentó en noviembre de 2011 en las I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, celebradas en la Universidad Complutense de Madrid. Igualmente, destacan sus diferentes publicaciones en *Arte y ciudad. Revista de investigación*: "*Paris, je t'aime*: una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

visión radiográfica de la capital gala", de 2012; "Tras los pasos de Amélie: de Montmartre al resto de París" y "La reversión de la triple personalidad de París en *Una cara con Ángel* (Stanley Donen, 1957): el predominio de la visión turística de la ciudad", ambas de 2013; y "*Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011): la omisión del pasado como constituyente de la identidad urbana presente", de 2014.

Otra perspectiva de análisis es la que contienen aquellos textos científicos que indagan en la representación de la ciudad a través de la arquitectura, de los decorados y de los sets de rodaje. En este ámbito se establecen, en numerosas ocasiones, estudios sobre las recreaciones de la ciudad de París y sus elementos. Para la presente investigación, se han tenido en cuenta los siguientes libros: *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set Design in 1930s European Cinema*, publicado en 2007 y cuyos autores son Bergfelder, Harris y Street; *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine,* publicado en 1997 y cuyo autor es Jorge Gorostiza; *Film architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner*, publicado en 1996 y editado por Dietrich Neumann; *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, publicado en 1993 y cuyo autor es Juan Antonio Ramírez; y *Architecture et cinéma*, publicado en 2015 y coordinado por Seraji Nasrine y Jessie Magana. También, Wollen, en el año 2002, en su libro de ensayos cinematográficos, dedica un capítulo a la temática que nos atañe con el título "Architecture and Film: Places and Non-Places".

Tratando el tema que relaciona a las ciudades en el cine con el turismo, encontramos de nuevo a varios autores. En diciembre de 2011, Alfonso Méndiz presentaba una comunicación en el el III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. Su título era *Emplazamiento de ciudades en el cine ("City placement"): una estrategia de doble sentido entre la producción cinematográfica y la industria del turismo*. En este trabajo, el doctor estudia los acuerdos que llevan a las productoras a situar sus filmes en ciudades concretas, teniendo en cuenta las ventajas que se generan para estas mismas y para la propia ciudad. Además, señala casos concretos en los que ha tenido lugar este fenómeno, y termina con algunas ideas que pueden responder a la pregunta de por qué una ciudad emplazada en el cine atrae a los turistas. Por su parte, Lorena Rodríguez, José Antonio Fraiz y Elisa Alén se centran en el hecho de que el turismo cinematográfico se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ha convertido en una tipología emergente del turismo cultural. El método de estudio que han empleado en su investigación ha sido la encuesta, la cual ha sido realizada por 484 asistentes de la 5ª edición de la Feria Internacional de Turismo Cultural. En este caso, nos gustaría destacar dos datos ofrecidos por este estudio publicado en 2014. El primero se refiere a los lugares de desplazamiento como consecuencia de una película o serie. Aquí París ostenta el primer puesto con un 9,5% de respuestas afirmativas. Por otra parte, con respecto a los lugares que recuerdan los encuestados gracias al cine o las series, París se encuentra en tercera posición, con un 8,9% de los votos. Estos resultados también refuerzan el interés que tiene la realización de nuestra propuesta.

A continuación, comentamos algunos de los puntos tratados en el artículo "Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas", elaborado por Agustín Gámir y Carlos Manuel, y publicado en 2007 en el *Boletín de la A.G.E*. Cuentan los autores que en él se presenta una aproximación teórica y analítica sobre las relaciones entre cine y espacio geográfico. En el texto se identifican las diferencias entre el espacio real y el espacio fílmico y se señalan los vectores de estudio en la relación cine-geografía. Otros aspectos discutidos tienen relación con los criterios tenidos en cuenta para la elección de las localizaciones o con la manera de representar los exteriores, con el modo en que el paisaje y la naturaleza son representados, y con la instrumentalización político-territorial del cine y sus repercusiones. Más adelante, en 2013, Agustín Gámir escribiría un artículo que seguiría la estela del anterior. En este caso se encuentra publicado en la revista *Anales de Geografía* y su título es "Produciendo lugares: Industria cinematográfica e imaginario espacial". En él, continúa investigando sobre el tratamiento del lugar por parte de la cinematografía.

Como es posible observar, el aparato documental en el cual nos apoyamos es complejo y extenso, y, como parte de él, no podemos dejar de mencionar los siguientes títulos: *La ville dans le cinéma: de Fritz Lang à Alain Resnais* (1977), de Belmans; *Paris au cinéma. La vie rêvée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain* (2005), de Binh; y *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours* (1987), de Douchet & Nadeau. También, hay un notable número de trabajos colectivos que se suman a los ya mencionados: *Filmer la ville* (2002), libro coordinado por Barbe, Chaudat & Chevalier; *La ville au cinéma*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(2005), estudios reunidos por Barillet, Heitz, Louguet & Vienne; *Monuments stars du 7e art* (2010), obra editada por Binh; *Villes cinématographiques. Ciné-lieux* (2007), publicación dirigida por Creton & Feigelson; *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983* (1985), libro coordinado por Hillairet, Lebrat, & Rollet; *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains* (2003), trabajo coordinado por Perraton & Jost; *La ville au cinéma* (2005), enciclopedia dirigida por Jousse & Paquot; *Visions urbaines. Villes d'Europe a l'ecran* (1994), publicación editada por Niney; *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* (2001), libro coordinado por Shiel & Fitzmaurice; y *Traversées urbaines. Villes et films en regard* (2015), compilación coordinada por Tixier. A estos títulos, sumamos un capítulo escrito por Marie, "La thématique urbaine dans les films", contenido en el libro *Le Cinéma dans la cité* (2001).

Por otra parte, queremos señalar varias obras que se encuentran dirigidas a un público más amplio, amante del cine, de viajar y de París. Estos libros se centran en destacar algunas de las localizaciones más relevantes de la historia del cine: *World Film Locations: Paris* (2011), editado por Marcelline Block; *Paris fait son cinéma* (2014), de Barbara Boespflug & Béatrice Billon; *París de cine* (2013), de Violeta Kovacsics & Deborah Marín; *Paris Movie Walks. Ten Guided Tours Through The City of Lights! Camera! Action!* (2009), de Michael Schürmann; *Ciné Paris. 20 balades sur des lieux de tournages mythiques* (2003), de Descure & Casazza; *Le Paris du cinéma. Guide illustré de la Ville Lumière. 800 adresses liées au septième art* (2011), de Perez & Durant; y *Paris vu au cinéma* (2003), de Vincent & De Saint-Exupéry.

En último lugar, nos referimos a un documento, elaborado por el Centre de Ressources et d'Information de l'Ambassade des Etats-Unis d'Amérique en Francia, con el nombre *La France vue par Hollywood*. En él, se hace una amplia recopilación de títulos del cine americano que hacen de Francia el escenario de sus películas. Entre ellos, destaca una amplia selección de obras emplazadas en París. El informe recoge información relativa a las localizaciones elegidas por los cineastas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Capítulo 2. Historia y arquitectura de la ciudad de París

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



La historia de la ciudad de París se encuentra marcada por hechos de gran trascendencia. En las siguientes líneas se han revisado algunos de los momentos que han sido significativos para la evolución de la metrópolis y que han ido configurando la actual distribución urbana, repleta de hitos arquitectónicos y de símbolos de todas las épocas.

2.1. Los orígenes de la ciudad y su evolución hasta 1848

El primer asentamiento de gran interés, en relación con el nacimiento de la ciudad, es el de la tribu celta de los *parisii*, pobladores en la época de La Tène que se nutrían de las abundantes aguas del Sena. De ellos derivaría posteriormente el nombre de París. En el año 52 a.C. el lugarteniente de César, Tito Labieno, venció a las fuerzas celtas, hecho que dio lugar a la constitución de una ciudad galorromana situada en el eje económico Lyon-Rouen. Los romanos reconstruyeron la urbe y establecieron un enclave de gran importancia sobre la montaña Sainte-Geneviève. En los años en que París era todavía Lutecia, se fue configurando la estructura actual del centro urbano, con la Île de la Cité como núcleo histórico y el eje Norte-Sur. Además, como muchas de las colonias romanas, la ciudad contaba con la característica red viaria ortogonal. Como vestigios de aquel tiempo, encontramos en la actualidad las termas y el anfiteatro. Las ruinas de las termas galorromanas, junto a la antigua residencia del abad de Cluny de finales del siglo XV, acogen el Musée National du Moyen Âge.

Lutecia tuvo que transformarse en una fortaleza centrada en la isla debido a las invasiones germánicas del siglo III. Para ello, se utilizaron los materiales de las casas de la orilla izquierda del Sena como defensa. Además, dos puentes en los ejes de las calles Saint Martin y Saint Jacques comunicaban la fortaleza con los terrenos de más allá del río. En el siglo IV, la ciudad adoptó el nombre de París. En cualquier caso, no adquiriría el rango de capital hasta llegar a la época medieval. Nos referimos concretamente al año 508, cuando el rey católico Clodoveo I trasladó su residencia de Soissons a París. Los soberanos merovingios fundarían numerosas abadías como Saint Denis, Sainte Geneviève y Saint Germain d'Auxerre, que formarían una corona que rodearía la ciudad. Los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

edificios se convertirían en núcleos de cristalización de burgos que se llamarían *faubourgs*.

En el siglo XI la ciudad empezó a expandirse a ambas orillas del Sena. La orilla derecha del río evolucionó como núcleo comercial y artesanal, puesto que los barcos atracaban en esta parte. Como consecuencia, algunas calles conservan los nombres de las profesiones que se ejercían en ellas. Como ejemplo, nombramos la rue de la Coutellerie, cuya traducción sería calle de la Cuchillería. En el siglo XII nos remontamos a la época de la construcción de la cathédrale Notre-Dame, situada en la Île de la Cité. Este, también resultaría un tiempo significativo por la fundación de escuelas por comunidades de órdenes religiosas.

Los baluartes medievales, como la Tour de Nesle o la Bastille, brindaban protección a los gobernantes frente a los invasores foráneos, como los vikingos o, posteriormente, los ingleses, y frente a los propios parisinos en sus revueltas. Hacia 1356-1358 se produjo una insurrección estamental dirigida por Étienne Marcel. En el año 1364, Carlos V sube al trono de Francia y emprende durante su reinado un gran proyecto de modernización del Louvre para convertirlo en residencia. Tras el asesinato de Enrique IV en 1610, su esposa, María de Médicis, adquiere unos terrenos de François de Luxembourg y encarga a Salomon de Brosse la construcción del Palais du Luxembourg, cuyo diseño debía inspirarse en el Palazzo Pitti. En 1648 comienza la Fronda, una rebelión que se prolonga hasta 1653. Después, Luis XIV asume el reinado de Francia y toma la decisión de emprender la construcción del Château de Versailles. Con este monarca, y durante el Barroco, se desarrolló un estilo monumental que combinaba la escultura arquitectónica y las artes aplicadas, y que reflejaba el poder absolutista. El rey también abrió las murallas levantadas y mandó construir los primeros *Grands Boulevards*, amplias avenidas que constituyeron los ejes centrales en la estructura urbana. Así, los próximos regentes seguirían una tradición de construcción de ambiciosos proyectos urbanísticos, que incluirían el levantamiento de estatuas de gobernantes franceses en plazas públicas, como símbolo de autoridad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

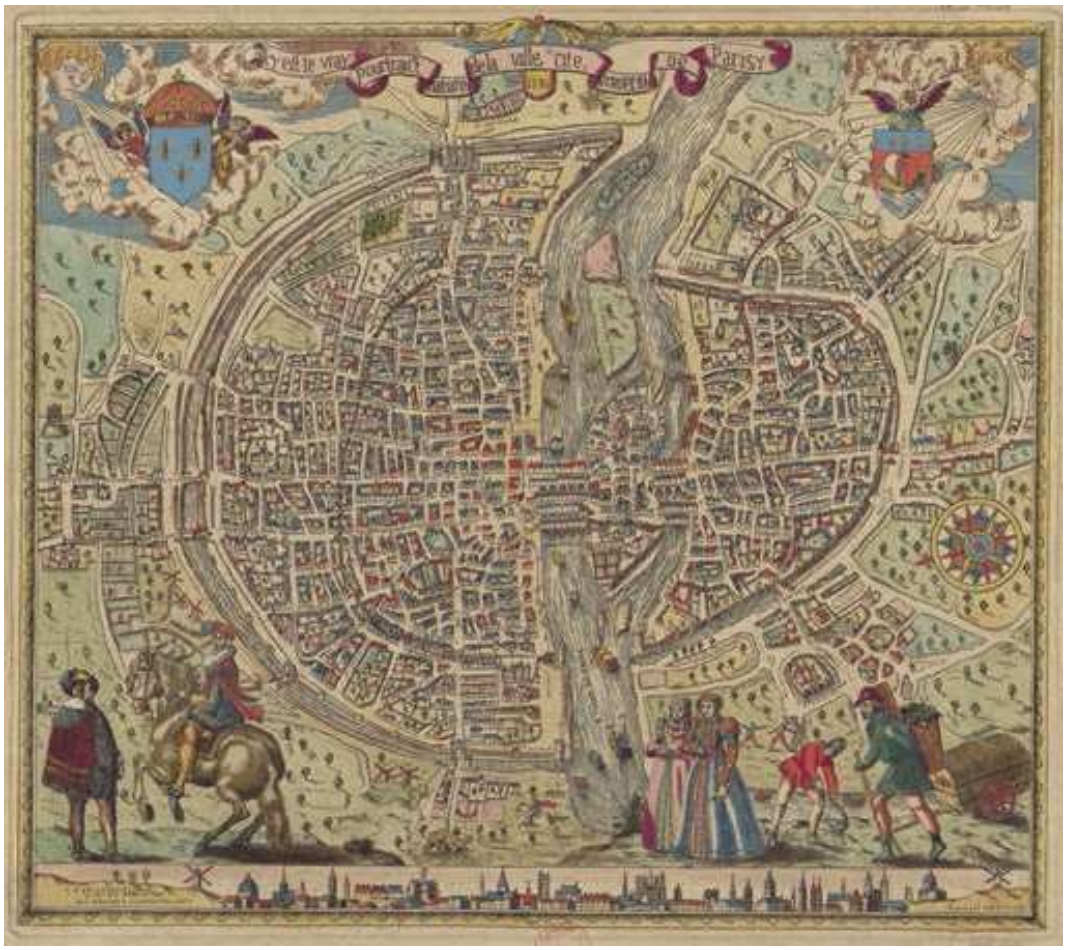


Figura 32: Mapa de París en el año 1576 / Fuente: gallica.bnf.fr

El París previo a la Revolución francesa se configuraba con segregaciones territoriales entre barrios ricos y pobres. A pesar de esto, el estatus financiero e intelectual convirtió a la ciudad en la capital de la Europa de las Luces, en la que se gestaba la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, junto a nuevas ideas políticas. Finalmente, tuvo lugar la sublevación en el año 1789, produciéndose la toma de la Bastille el 14 de julio y la ejecución de Luis XVI el 21 de enero de 1793.

Quijano (2011) recopila algunos datos relevantes sobre las medidas urbanísticas de la época. En primer lugar, explica que en 1783 un edicto real estableció unas alturas y unos anchos mínimos en los edificios y calles. Poco después, en 1787, el arquitecto real De Wailly presentó a Luis XVI un "plan de embellecimiento" para el centro de París, que contemplaba la construcción de anchas avenidas en la ribera izquierda del Sena. Además,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en 1793 nació el Comité de Artistas, el cual se encontraba encabezado por Jacques-Louis David, y formado por arquitectos, constructores y pintores revolucionarios. Estos fijaron cinco categorías de anchura según el tráfico de cada calle. En 1806, en la época de Napoleón Bonaparte, destaca la remodelación de la rue de Rivoli. Las obras en el casco urbano de París, comenta el autor, respondían, en gran parte, a problemas de tipo higienista, como descentralizar los cementerios y evitar epidemias –una de las más graves fue la de cólera de 1832, que se repitió en 1848–. Otro año destacable es 1817. En él se presenta el proyecto de embellecimiento del conde Gilbert de Chabrol. Sus argumentos apuntaban a la mejora en los transportes y las necesidades de la población. Este último punto se encontraba influenciado por las ideas de Saint-Simon, teórico del socialismo utópico.

Un hito llevado a cabo en París fue la construcción de la rue Rambuteau, que se inició en 1838, después de que a finales de 1830 el prefecto Rambuteau comprobara las confusiones en la circulación y la necesidad de higiene. Con esta obra pretendía, además, evitar las revueltas. Quijano (2011) expone que "es la primera vez que las consideraciones políticas y estratégicas hacen su aparición en el urbanismo. Ello no es casual, pues hacia 1845 Francia ha 'sufrido' ya las consecuencias de la Revolución de 1789, la Convención y el Imperio, los ecos de 1820 y el Julio de 1830, además de estar inmersa en una crisis económica iniciada un año antes" (p. 4). Sobre este tema, Marchand (1993) expone que, durante la monarquía de Julio, con el rey Luis Felipe, Rambuteau "destruyó los barrios sórdidos habitados por una población miserable y peligrosa, y mejoró la circulación entre les Halles y la Bastille (…) era la primera vez, en París, que se demolían viejos inmuebles para abrir un eje nuevo y bordearlo de residencias modernas, en lugar de construir los 'arreglos' en los extremos de la ciudad como lo habían hecho los viejos poderes. La rue Rambuteau anunciaba tímidamente las grandes obras del Segundo Imperio"[3] (p. 49).

[3] "Il détruisait des îlots sordides habités par une population misérable et dangereuse, et il améliorait la circulation entre les Halles et la Bastille (…) c'était la première fois, à Paris, que l'on démolissait de vieux immeubles pour ouvrir un axe nouveau et le border de demeures modernes, au lieu de construire des 'embellisements' en bordure de la ville come l'avaient fait les pouvoirs anciens. La rue Rambuteau annonçait timidement les grands chantiers du Second Empire". Traducción propia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. Acontecimientos y remodelaciones a partir de 1848

El año 1848 marcó un antes y un después en París, como explica con gran claridad David Harvey (2008):

> En 1848, en Europa en general y en París en particular, sucedieron hechos muy dramáticos. Los argumentos a favor de alguna ruptura radical en la política económica, la vida y la cultura de la ciudad parecen, a primera vista por lo menos, enteramente plausibles. Anteriormente, imperaba una visión de la ciudad que, como mucho, podía apenas enmendar los problemas de una infraestructura urbana medieval; después llegó Haussmann que a porrazos trajo la modernidad a la ciudad. Antes encontrábamos a clasicistas como Ingres y David y a coloristas como Delacroix, y después al realismo de Courbet y al impresionismo de Manet. Antes nos topábamos con los poetas y novelistas románticos (Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset y George Sand), después vino la prosa y la poesía tensa, variada y exquisita de Flaubert y Baudelaire. Antes reinaban las industrias manufactureras dispersas, organizadas sobre bases artesanales, muchas de las cuales dieron paso a la maquinaria y a la industria moderna. Antes había tiendas pequeñas en los soportales y a lo largo de calles estrechas y torcidas, después llegó la expansión de los grandes almacenes que se derramaron por los bulevares. Antes campaban la utopía y el romanticismo, y después el gerencialismo obstinado y el socialismo científico. Antes, el de aguador era un oficio extendido; en 1870, la llegada del agua corriente a las viviendas lo hacía desaparecer. En todos estos aspectos, y muchos más, 1848 parecía ser un momento decisivo en el que mucho de lo que era nuevo cristalizaba de lo viejo (pp. 7-8)

Tras la revolución de 1848 tuvo lugar la II República, la cual se encontraba aquejada por una gran crisis económica, social y política. Mediante el sufragio universal, Luis Napoleón fue elegido presidente de Francia. Su mandato contaba con un tiempo limitado de cuatro años, por lo que este planeó su camino hacia el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851. En este periodo la Asamblea Nacional había abolido el sufragio universal y restablecido la censura de prensa, al mismo tiempo que se negaba a prorrogar el mandato presidencial. Finalmente, el organismo fue disuelto y sus principales figuras parlamentarias, como Cavaignac o Thiers, fueron arrestadas. Entonces, Luis Napoleón –

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Napoleón III– tomó posesión del Palais des Tuileries como su nueva residencia. Durante el periodo de un año cultivó el apoyo popular hasta que el Imperio fue proclamado y nuevamente confirmado masivamente en un plebiscito. El 23 de junio de 1853 Haussmann fue nombrado prefecto del Sena y junto a sus colaboradores comenzó los *grands travaux*. Para desarrollar esta tarea se llevó a cabo una política de expropiaciones que facilitó la labor de adquirir los inmuebles que debían ser derribados para la construcción de nuevas arterias. Los solares resultantes tras la construcción de las calles fueron vendidos a empresarios de la construcción, que levantaron nuevos edificios, donde se alojaron las clases medias y altas, desplazando a los menos pudientes a suburbios exteriores. En cuanto a la financiación de las obras, existían diversos modos. Por una parte, el aumento de la población permitía una mayor recaudación de impuestos. Por otra, los impuestos aumentaron y también se hizo uso de los créditos a particulares. La ciudad de París quedó altamente endeudada.

Son varios los aspectos con los que se justificaría la realización de estas obras. En primer lugar, puede indicarse que la mayor parte de la población se había alojado en el centro, provocando problemas de hacinamiento, enfermedades, delincuencia, insalubridad, descontento social o problemas de tráfico. También las obras proporcionarían trabajo y estimularían la economía de la ciudad. Asimismo, el pago de indemnizaciones a los afectados por derribos creó un movimiento de capital importante. Un factor de gran relevancia que se enmarca dentro de los argumentos que pueden exponerse es que, al construir grandes vías públicas por los distritos turbulentos, era más fácil el acceso al origen de los disturbios, ya que solían levantarse barricadas en las calles estrechas, donde pocos ciudadanos podían frenar a las tropas gubernamentales. En las remodelaciones realizadas por el barón Haussmann destacan las construcciones de amplias avenidas y bulevares. El prefecto del Sena implantó un nuevo callejero cuyas arterias principales confluían en plazas en forma de estrella. Además, siempre trató de asegurar que todas las nuevas calles terminaran en un edificio destacado. Como ejemplo, tenemos la place Charles de Gaulle con el Arc de Triomphe de l'Étoile en el centro, donde confluyen algunas de las grandes avenidas de la metrópolis, como los Champs-Élysées.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 33: Champs-Élysées y Arc de Triomphe de l'Étoile / Fuente: Alba Navarro

El proyecto del barón Haussmann, que también incluía la creación de zonas verdes públicas, ha marcado la imagen urbana actual de París. Londei (1982) expone, con respecto a este tema, que "la 'metamorfosis' de París fue la primera modernización global de la estructura urbana de una ciudad capitalista-industrial; y esto distinguió a París como el modelo de capital, a mediados del siglo XIX"[4] (p. 85). Finalmente, la derrota de Francia en la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) condujo a la caída del Segundo Imperio. En este conflicto los alemanes eran más fuertes y la dirección global de sus ejércitos era superior a la de los franceses. La capitulación se firmó el 28 de enero de 1871. El 18 de enero, diez días antes del armisticio, en el Château de Versailles, Guillermo I fue proclamado káiser, lo que simbolizaba el nuevo poder de Alemania y la postración de Francia.

En 1871 la insurrección de la Comuna y los enfrentamientos sangrientos con las tropas reales hicieron grandes destrozos, como el incendio de calles completas. Además, el

[4] "La 'metamorfosi' di Parigi fu il primo ammodernamento globale della struttura urbana di una città capitalistico-industriale; e questo primato rese Parigi il modello della città-capitale, alla metà del XIX secolo". Traducción propia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Palais des Tuileries, el Hôtel de Ville, el Palais Royal y muchos otros edificios fueron destruidos por las llamas. En 1875 se reanudaron los trabajos de urbanización, principalmente de escuelas y liceos. El 16 de junio de ese mismo año el cardenal Guibert colocó la primera piedra de la basilique du Sacré-Cœur, la cual ocupa una posición dominante sobre París en lo alto de la colina de Montmartre. En 1889 se levantó la Tour Eiffel con ocasión del centenario de la Revolución, convirtiéndose en un icono universal de la metrópolis.

También en el año 1889 destaca la aparición de los tranvías movidos a vapor. Otro hecho es que la alta sociedad colonizaría definitivamente el oeste de la ciudad. En 1898 empezaría la construcción del ferrocarril metropolitano, siendo inaugurada su primera línea (Vincennes-Porte Maillot) el 9 de julio de 1900. El espíritu de la *Belle Époque* se materializó en el arte, el teatro, la ópera o la moda. Sus escenarios fueron las calles, los cafés o los salones. París era un lugar de encuentro para creadores e intelectuales, y se convirtió en el escenario de la vida bohemia. En el periodo entre ambas guerras los trabajos urbanísticos quedarían prácticamente paralizados, a excepción de algunos, como la Cité internationale universitaire. Después, llegaría el oscuro periodo de la ocupación alemana, que se prolongaría en Francia desde 1940 a 1944.

A mediados del siglo XX, un importante número de migrantes llegados de las provincias y de las antiguas colonias creó una nueva situación. Se intentó resolver el problema en las áreas periféricas de la metrópolis (*banlieues*). Estos lugares se han convertido en terrenos problemáticos, donde existe una alta cota de criminalidad, una carencia en infraestructuras y un elevado porcentaje de parados. Otro aspecto relevante del siglo XX es una segunda transformación de París, en este caso de la mano de François Mitterrand. Durante su etapa como presidente de la República (1981-1995) se edificaron en la ciudad importantes construcciones que también se han transformado en iconos. Destacan entre ellos la Opéra Bastille, la pirámide de cristal del Louvre, el arco de extraordinarias dimensiones de La Défense o la nueva Bibliothèque nationale de France sede François-Mitterrand. En definitiva, la ciudad se convirtió en un foco de la arquitectura contemporánea.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 3. La imagen de París en el cine

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



La utilización de la ciudad de París como enclave cinematográfico se remonta a los anales del celuloide. En este apartado nos hemos situado en los orígenes de la imagen fílmica y hemos indagado en las representaciones de la capital francesa en los primeros años del siglo XX. Posteriormente, nos hemos centrado en analizar las 50 películas que forman parte de la muestra de estudio y hemos desarrollado una evaluación de cada década estudiada.

3.1. Antecedentes

Los hermanos Lumière[5], pioneros del séptimo arte, ya establecieron una relación entre la ciudad de París y el cine. Entre su extensa producción, es posible encontrar la primera película filmada en París, *Bassin des Tuileries* (1896). Igualmente, son destacables todas sus vistas de los espacios más representativos de la ciudad, como *Champs-Élysées* (1896), *Place de l'Opéra* (1896) o *Les Invalides* (1900). Si bien en estos casos la función del cinematógrafo era eminentemente documental, los lugares elegidos en los inicios del cine coincidirán en gran número de ocasiones con los posteriores escenarios del París cinematográfico. También, podemos remontarnos a 1900, cuando James White realizó para Edison cinco "Paris Exposition Films" con los siguientes títulos: *Eiffel Tower from Trocadero Palace, Palace of Electricity, Champs de Mars, Panorama of Eiffel Tower y Scene from Elevator Ascending Eiffel Tower.* En el mismo año en que tuvo lugar una de las exposiciones universales, son las propias productoras norteamericanas las que centran su atención en la capital francesa, pudiéndose establecer un paralelismo entre la Tour Eiffel y los rascacielos neoyorquinos, explica Villanueva (2008).

[5] A ellos se les atribuye el primer gran *travelling* de la ciudad en su filme *Panorama de la llegada del tren a la estación de Perrache* (*Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train*, 1896), donde la maquinaria entra en la ciudad de Lyon. Sin rastro de presencia humana, la cámara capta los bloques de apartamentos, las chimeneas de las fábricas, el río, las vallas publicitarias y, finalmente, la estación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 34: *Bassin des Tuileries* (operador desconocido, 1896)



Figura 35: *Eiffel Tower from Trocadero Palace* (James White, 1900)

El apogeo del cine francés tuvo lugar entre 1908 y 1913. En esa época se llevó a cabo la producción de *Les Misérables* (1912), de Albert Capellani, director artístico de la SCAGL (Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras), de la Casa Pathé[6]. En esta producción se adaptó en cuatro episodios la popular novela de Victor Hugo. Mientras que el responsable de realización era Albert Capellani, el de la adaptación del drama fue Paul Capellani. En la obra se cuenta la historia de Jean Valjean (Henry Krauss), enviado a prisión por haber robado pan. En la trama se narra su fuga y su reconversión en persona notable y cómo, desde entonces, es perseguido por Javert (Henri Étiévant), un antiguo guardia de la prisión que se niega a olvidarlo. Es uno de los primeros largometrajes producidos en Francia. Se trata de una película excepcional que jugó con decorados naturales. Otra versión de la obra sería realizada en Estados Unidos por Frank Lloyd en 1918, con William Fox como productor. Un año antes, en 1917, este ya habría hecho la película *Historia de dos ciudades* (*A Tale of Two Cities*), basada en la obra homónima de Charles Dickens. La historia, que se desarrolla en el contexto de la Revolución francesa, tiene como escenarios principales las ciudades de Londres y París. En ese mismo año, otra película estadounidense aludiría a unas circunstancias enmarcadas en este momento histórico. Dirigida por Richard Stanton, *The Scarlet Pimpernel* se encuentra basada en una obra de la baronesa Emma Orczy, que es uno de los grandes clásicos del género de capa y espada. Su protagonista ha sido considerado como el precursor de los héroes

[6] Es preciso recordar que Charles Pathé hizo del cine una industria.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

enmascarados. La historia cuenta las hazañas de un justiciero inglés que salvaba de la guillotina a miembros de la aristocracia francesa. Igualmente, D. W. Griffith filmaría una película sobre esta época, *Nursing a Viper* (1909). Sin embargo, un hecho más representativo es que este autor dedicó una de las historias de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) a relatar la persecución de los hugonotes en 1572, durante el reinado de Carlos IX, hijo de Catalina de Médici.

Por otra parte, Capellani filmaría *La Bohème* (1912), inspirada en la obra literaria de Henri Murger sobre las condiciones de vida de unos artistas en la ciudad de París, y *Notre-Dame de Paris* (1911), basada en la novela de Victor Hugo. En el cine de Estados Unidos, destacaría la versión dirigida por J. Gordon Edwards, *The Darling of Paris* (1917). Sin embargo, la primera adaptación de este celebre título del mundo de las letras sería llevada a la pantalla por Alice Guy con el nombre de *La Esmeralda* (1906). Sobre esta cineasta, Alison McMahan (2011) comenta que era la narradora cinematográfica de la clase obrera en París. Por ello, en su filmografía es posible encontrar los entornos urbanos de la capital francesa. Como ejemplo, señalamos el filme *Une héroïne de quatre ans* (1907), donde aparece absolutamente reconocible el parc des Buttes Chaumont. La película narra la historia de una pequeña que, después de alejarse de su niñera en el parque, ayuda a algunas personas en la ciudad. McMahan explica que Guy pone énfasis en la idea de lo grande y peligrosa que puede ser la ciudad de París.

Por aquellos años, Léonce Perret dirigiría *L'enfant de Paris* (1913), una cinta de dos horas que presenta las desventuras de un niño de la calle a principios de siglo. Fue rodada, en su mayor parte, con decorados naturales de París y de la región de Niza. Además, se enmarca dentro de las primeras manifestaciones de la corriente realista francesa. También en 1913 Louis Feuillade pondría en escena a Fantômas, un misterioso bandido enmascarado, interpretado por René Navarre, que desarrollaría sus hazañas por las calles de la urbe. Con esta producción, Feuillade adquiriría el punto máximo de su fama, convirtiéndose en uno de los cineastas de más talento del cine francés.

Otros títulos representativos de aquellos años son *Absinthe* (Herbert Brenon y George Edwardes-Hall, 1914), que trata el tema de las adicciones; *The Three Musketeers* (Charles V. Henkel, 1914), que adapta la obra de Alexandre Dumas; *The Murders in the Rue*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Morgue (Robert Goodman, 1914), basada en una historia de Edgar Allan Poe; o *Madame du Barry* (J. Gordon Edwards, 1917), basada en una novela de Alexandre Dumas. La vida de la amante de Luis XV también sería llevada a la pantalla, con nacionalidad alemana, en 1919 por Ernst Lubitsch.

3.2. París en el cine en la década de 1920

La mítica ciudad de París, centro cultural europeo, atrapó desde los orígenes del séptimo arte el interés de los cineastas, que la convirtieron en una de sus grandes musas. A partir de los años 20 se consolidó su papel como escenario de multitud de producciones fílmicas. El entorno parisino sería filmado y, a la vez, recreado en estudios de cine, dando lugar al desarrollo de narraciones de diferente naturaleza. Sus calles, sus barrios, sus iconos, sus hogares e, incluso, sus alcantarillas fueron la morada de la imaginación de aquellos cineastas que un día soñaron con llevar a la pantalla adaptaciones de la literatura, experimentos vanguardistas, la crítica social, los clichés y las particularidades de la ciudad moderna.

3.2.1. El cine francés en la década de 1920

París es, principalmente, una atrayente musa para un notable sector del cine francés vanguardista de los años 20. Las manifestaciones más destacadas relativas a este movimiento, que supuso una renovación del cine producido en Francia, tuvieron lugar en torno a la figura de directores como Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance, Man Ray, Luis Buñuel o Louis Delluc, personaje central de la escuela impresionista. Vázquez (2002) comenta la importancia que tuvieron las vanguardias como agente liberador del cine:

> El cine no hubiera encontrado con la rapidez que lo hizo cauces y lenguajes propios de no haber sido por la emancipación que las experiencias vanguardistas le proporcionaron

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> en relación con su dependencia de un modelo fundamentalmente narrativo, que, a pesar de todo, acabaría imponiéndose hasta la actualidad.[7] (p. 16)

Barber (2006) también apunta algunas nociones que vinculan a las vanguardias cinematográficas con la ciudad. Al referirse a la función de la cámara indica que "abandona gradualmente la pasividad con la que había rodado las primeras imágenes de las ciudades fílmicas y emprende la tarea de inventar la ciudad, tarea que alcanzó su cenit a finales de los años veinte" (p. 28). Por otra parte, en lo que concierne al papel de los surrealistas en la segunda mitad de esta década, el teórico expone que "se centraron en la representación de formas urbanas yuxtapuestas a la dinámica de la percepción sensorial; el cuerpo adquirió y perdió su preeminencia como punto de intersección entre la imagen y la ciudad" (p. 8). Finalmente, Gubern (1998) destaca "las audacias de los hijos cinematográficos que le nacerán al futurismo, al dadaísmo y al surrealismo" (p. 161).

3.2.2. El cine estadounidense en la década de 1920

En EE.UU. el contexto que rodeaba a la producción cinematográfica en la década de 1920 difería notablemente del escenario francés. Las productoras instaladas en Hollywood disfrutaban de una gran prosperidad y los presupuestos para las películas cada vez eran más altos. Esta circunstancia se vio favorecida por los siguientes motivos que comenta Gubern (1998):

> La catástrofe de la primera guerra mundial, con la consiguiente paralización de la producción europea, permitió a la industria cinematográfica americana ascender hasta situarse como la tercera del país, después de las de automóviles y de conservas. Cancelada definitivamente su etapa aventurera, los grandes bancos de Nueva York extendieron sus tentáculos hacia aquella nueva y próspera fuente de riqueza. Las acciones de algunas compañías importantes, como *Pathé* y *Fox,* comenzaron a cotizarse en la Bolsa. Se produjo una lucha feroz, de altos vuelos, por el control financiero de Hollywood. Es el período conocido por el expresivo *Company eat Company.* (pp. 172-173)

[7] Vázquez Medel también incide en la idea de que las vanguardias artísticas y literarias no hubieran sido posibles sin el cine, fuera este vanguardista o no.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta industria bien consolidada y exitosa utilizaba fórmulas estandarizadas en sus producciones para asegurar el éxito de cara a los estrenos. A esto contribuía la existencia del *star-system*, que actuaba como reclamo publicitario con un poder casi hipnotizante para el público. En 1922 se fundó la *Motion Picture Producers and Distributors of America Inc.*, en la que se agruparon las principales empresas del sector, y se establecieron criterios de funcionamiento. Los estudios de Hollywood recrearon la ciudad del Sena para el deleite de los aficionados al séptimo arte, convirtiéndose, al igual que París, en un destacado núcleo de confluencia de cineastas de orígenes diversos. Por otra parte, encontramos una significativa influencia de la literatura en el celuloide. De hecho, todas las películas que forman parte de la muestra son adaptaciones.

3.2.3. *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, David W. Griffith, 1921) | EE.UU.

Al esplendor del cine estadounidense contribuyó D. W. Griffith, quien ofreció su propia versión de la Revolución francesa[8] con *Orphans of the Storm*, "una producción concebida al estilo de *El nacimiento de una nación* o *Intolerancia*" (Marzal, 1998, p. 176). En relación a la ambientación, Ramírez (1993) indica que "el París de la Revolución apareció como una ciudad plagada de ingredientes medievales" (p. 190). Por otra parte, De Baecque (2012a), expone que "en la obra de Griffith, la Revolución francesa, tal fatalidad histórica, ve cómo se une decadencia aristocrática y regresión bárbara del populacho"[9] (p. 35). Martín & Rubio (1991), sin embargo, destacan la relevancia que tuvo para el cineasta "la Revolución rusa de 1917 y su influencia en las agitaciones callejeras de los Estado Unidos" (p. 198). Por este motivo, Griffith al comienzo del filme, se pronuncia sobre la derrota de un mal gobierno, refiriéndose a la monarquía, de igual modo en que advierte sobre la anarquía y el bolchevismo.

[8] Se trata de uno de los episodios de la historia de Francia con más presencia en el celuloide. En los años 20 otra pieza que aborda esta temática es *Scaramouche* (1923) de Rex Ingram, basada en la novela de Sabatini.

[9] "Chez Griffith, la Révolution française, telle une fatalité historique, voit se côtoyer décadence aristocratique et régression barbare de la populace". Traducción propia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En esta adaptación de la pieza teatral escrita por Adolphe d'Ennery y Eugène Cormon, Louise (Dorothy Gish) y Henriette (Lilian Gish), hermanas por azar, sufren una serie de infortunios que son fruto del contexto en el que habitan. Se verán unidas por París, separadas por París y, de nuevo, reunidas en la capital francesa. En la ciudad, que experimenta tiempos convulsos, existe una palpable confrontación entre los entornos marcados por la pobreza y los que se definen por la ostentación, el lujo y los excesos. La marginalidad reside en hogares y calles con gentes que buscan ganarse la vida con honradez, como Pierre Frochard (Frank Puglia), afilador de cuchillos, o con tácticas crueles, como las empleadas por la señora Frochard (Lucille La Verne) y su otro hijo, Jacques (Sheldon Lewis), que se aprovechan de la ceguera de Louise y la obligan a mendigar. Mientras, la aristocracia disfruta de sus estancias palaciegas. Como muestra más significativa, encontramos la gran fiesta organizada por el marqués de Praille (Morgan Wallace), que conseguirá capturar a Henriette para que asista. La crispación y las conspiraciones sobre la corona y la aristocracia terminarán con el estallido de la Revolución francesa, que provocará la salida agitada y eufórica de los ciudadanos a las calles. El nuevo mandato aplicará la guillotina con rigidez, lo que creará un enfrentamiento entre Danton (Monte Blue) y Robespierre (Sidney Herbert), quien es retratado como un ser frío e indolente.



Figura 36: *Orphans of the Storm* (1921)

En *Orphans of the Storm*, la cathédrale Notre-Dame es el lugar donde las jóvenes se encuentran por primera vez. Louise es abandonada a sus puertas, en unas escalinatas cubiertas de nieve, y Henriette casi corre con la misma suerte. Más tarde, se convertirá en el espacio donde la primera de las hermanas es obligada a mendigar y donde, sin saberlo, mantendrá un encuentro con la que es su verdadera madre. Otros emplazamientos son el majestuoso Château de Versailles con la amplitud y la opulencia de sus aposentos, ligados a Luis XVI y a la tiranía de los viejos derechos feudales, y los jardines del Palais Royal, lugar de conspiración. También aparece la que sería bautizada con el nombre de place de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la Révolution, donde con anterioridad a la revuelta fue erigida una estatua ecuestre de Luis XV, que sería refundida, y donde se instalaría la guillotina. Además, encontramos la fortaleza de la Bastille, que, frente a otros aposentos reales representados en esta época, muestra una mayor sobriedad. Y el río Sena, junto al pont Neuf, que se erige como un escenario de gran trascendencia, pues Louise es secuestrada en sus inmediaciones.

3.2.4. *El jorobado de Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) | EE.UU.

La trama de *The Hunchback of Notre Dame*, película de Wallace Worsley basada en la célebre obra de Victor Hugo, se desarrolla durante el reinado de Luis XI. En ella encontramos un gran protagonismo de los espacios abiertos y, como localización principal, a la cathédrale Notre-Dame. Vallet (s.f.) expone que una de las cuestiones a las que se dedica el cineasta es a "subrayar la espectacularidad y a centrarse en la descripción ambiental, proponiendo una sobresaliente reconstrucción del París de finales del siglo XV". En la explanada de la plaza que se sitúa frente al monumento gótico las gentes se reúnen para celebrar el Festival de los Locos, que se prolonga hasta la noche. El clímax se produce con la coronación del hombre más feo, Quasimodo (Lon Chaney), quien verá por primera vez bailar a Esmeralda (Patsy Ruth Miller) en este particular escenario. También Phoebus (Norman Kerry), capitán de la guardia, observará su danza desde el balcón de Madame de Gondelaurier.

Por otro lado, la Corte de los Milagros se caracteriza como un lugar peculiar. El cineasta lo define como "una mancha horrible en la cara de París", donde el "ciego" veía y el "cojo" caminaba sin dificultad. Se trata de un enclave donde al final del día se citan los personajes más desdichados, pero también más pícaros, que han pasado la jornada diurna consiguiendo unas monedas con engaños. Estos personajes hacen del París nocturno su reino. Además, la ciudad retratada por Wallace Worsley es escenario de castigos crueles para el escarmiento público y de revueltas populares. Y, entre sus espacios, se incluye una recreación de la fortaleza de la Bastille.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la cinta encontramos la representación más destacada de la cathédrale Notre-Dame de toda la década. *The Hunchback of Notre Dame* es "la primera gran película en que la arquitectura ojival aparecía como marco natural para el espanto y la deformidad" (Ramírez, 1993, p. 180). Ramírez (1993) explica que "esta fue una de las primeras ocasiones en que se utilizó la pintura sobre vidrio para simular un enorme edificio, pues solamente se construyó tridimensionalmente la parte baja de la fachada" (p. 187). La catedral gótica emerge como "un paraíso espiritual en una época brutal", "un santuario donde los perseguidos podían encontrar protección" y como "el monumento perdurable de una fe poderosa". Al comienzo se muestra majestuosa, localizando la acción. Su interior es sobrio, con claroscuros y la luz de algunas velas. La interacción entre este espacio y el personaje de Quasimodo es constante. Se trata de la morada del jorobado, que aparece tanto descolgándose por la fachada como tocando las campanas. La reproducción de la catedral es detallista y la sensación de realismo es muy efectiva.



Figura 37: *The Hunchback of Notre Dame* (1923)

3.2.5. *París dormido* (*Paris qui dort*, René Clair, 1925) | Francia

Paris qui dort se sitúa dentro del género de la ciencia ficción. Su director, René Clair, periodista y actor, "se caracterizaba fundamentalmente por la realización de comedia satírica envuelta en un ambiente poético y fantástico" (González, 2008, p. 66), rasgos que también identifican a esta película, con la que debutó como realizador. Hueso (2014) alude a la realidad física de París, que "se interrelaciona con la ridiculización de las formas burguesas y la mención de una fantasía futurista" (p. 276). Este teórico destaca la singularidad con la que Clair muestra la metrópolis, una ciudad marcada "por el vacío y el estatismo que envuelve a sus avenidas y edificios que, de esa manera, adquieren un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

carácter fantasmagórico y claramente surrealista" (Hueso, 2013, p. 20). Ciertamente encontramos un París atípico, una ciudad petrificada e inalterable ante el ajetreo de un pequeño grupo de personajes.

Sobre la representación de la metrópolis, son de gran interés las aportaciones realizadas por Ferla (2012) sobre los objetos que marcan la sincronía cotidiana: los grandes relojes situados en torres y grandes edificios de las metrópolis modernas, y la palanca, elemento regulador de procedimientos interconectados. Según este autor "el paroxismo tal vez haya sido alcanzado por René Clair" (p. 219), aludiendo a la capacidad del científico de detener a toda la ciudad al accionar una palanca. En lo que respecta al reloj, no es un elemento ajeno. Ante la inusual tranquilidad de la ciudad, el guardián busca la hora en el suyo de mano. Asimismo, el cineasta capta la presencia de los grandes relojes en la vía, la cual también presenta otro elemento propio de la ciudad moderna, la boca de metro.

La cinta narra la historia del guardián de la Tour Eiffel, Albert (Henri Rollan), que se despierta una mañana sorprendido ante la paz inusual que rodea su "morada". En las calles, más allá de encontrar una respuesta, coincide con unos viajeros recién aterrizados en el aeropuerto de París. El icono de la modernidad se convierte en el refugio de los habitantes de la urbe que no han sido inmovilizados por un rayo paralizante. El cineasta muestra los aposentos del vigilante dentro de la torre. Al comienzo, una habitación casi deshabitada; luego, repleta de enseres que han sido objeto del pillaje de los personajes. En esta oda a la libertad, la ciudad constituye en sí misma un gran parque de atracciones, que alimenta las fantasías de unos adultos que han retornado a la infancia para poder jugar sin restricciones en la fuente del ya desaparecido Palais du Trocadéro o para irrumpir en un restaurante con orquesta, cuyos elegantes comensales sufren los hurtos de la *troupe*. Pero, "¿de qué sirve la riqueza si estás aburrido?". Esta pregunta es realizada por el director. La felicidad de este peculiar grupo de personajes corrompidos y caprichosos por su situación se verá limitada por un entorno estéril, que ya no puede ofrecerles nada nuevo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La Tour Eiffel, icono de la modernidad por excelencia, resulta un elemento crucial para la comprensión de la trama. Un comentario interesante, que puede relacionarse con esta circunstancia, es el realizado por Gorostiza (1997), quien afirma que "las edificaciones de altura siempre han fascinado a los cineastas" (p. 15), poniendo como uno de los ejemplos a *Paris qui dort*. En esta obra de Clair, la Tour Eiffel aparece de manera continuada, por lo que posee una extraordinaria relevancia como elemento identificativo. Además, es la única película de la muestra de este periodo que ofrece imágenes del interior del monumento. Hueso (2013) señala que, frente al estatismo representado por la ciudad, "se recurre al fuerte dinamismo de *travellings* ascendentes y descendentes para ofrecernos la imagen de la Torre Eiffel" (p. 20). En la representación de este espacio, resultan de gran interés los planos detalle que el autor concibe desentrañando cada sección de su estructura metálica. Un hecho anecdótico confirmado por el propio René Clair, y que recogen Walker & Johnson (2008), es que en una ocasión, durante el transcurso de la filmación, tuvo que pararse el rodaje por no poder pagarse el costo de la entrada al monumento[10].



Figura 38: *Paris qui dort* (1925)

Además, esta no sería la única ocasión en la que el cineasta, a través de sus obras, aludiría a la estructura de hierro parisina. En este sentido, destacamos su aparición, desde una posición menos relevante, en el filme dadaísta *Entreacto* (*Entr'acte*, 1924). En esta obra, destaca también una importante presencia de la ciudad de París y el desarrollo de un planteamiento basado en una duplicidad discursiva, como explica Gómez (2011):

> La primera parte se integra en el espíritu dadá/futurista/surrealista (vanguardista en definitiva) con un juego de *opacidades* y en la segunda, sin renunciar a las vanguardias,

[10] Esta circunstancia fue comentada por René Clair en una entrevista ofrecida a Gregory Mason, originalmente publicada como: Mason, G. (1983). René Clair at 80: An Interview. *Literature/Film Quarterly, 10*(2), 85-99. Nuestro acceso a la información ha sido a través del libro *Conversations with directors: An anthology of interviews from Literature/Film Quarterly* (2008).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> más aún reforzándolas, aporta la *transparencia* del discurso cinematográfico, con una continuidad narrativa de fuerte sentido ilusionista en la línea de Méliès. (p. 49)

Continuando con el análisis de los emplazamientos representados en *Paris qui dort*, señalamos la presencia de la place de la Concorde, que aparece vacía en la trayectoria del guardián, para, poco después, recobrar su ritmo habitual. Igualmente, observamos la cathédrale Notre-Dame, que, frente a la actualidad que representa la Tour Eiffel, personifica el pasado de la ciudad. Clair no indaga en su imagen, ni se recrea en su filmación, más bien realiza una breve cita, de carácter prácticamente obligatorio, en relación al título de su trabajo. Por otra parte, como principal emplazamiento representativo de la cultura, hallamos el Palais Garnier, símbolo de la erudición.

En cuanto al río Sena, inaugura la trama, junto a la casi inapreciable y única representación del pont de Bir-Hakeim, que puede observarse en la parte inferior del cuadro gracias a una toma de gran altura. En el mismo plano también aparece claramente definida la Île aux Cygnes, con sus otros dos puentes: el pont Rouelle y el pont de Grenelle. En esta escena destaca el movimiento de los barcos, los coches y el metro sobre el puente. Seguidamente, se inserta un primer intertítulo con una intencionalidad explícita de indicar que está anocheciendo. Con posterioridad, se incluye otro plano aéreo del Arc de Triomphe en la place Charles de Gaulle. Para luego, dar paso a la acción en la mañana siguiente. Por tanto, las dos primeras referencias a elementos identificativos de la ciudad de París se asocian con la noche.

En relación al arco, cabe destacar que en ningún momento ningún personaje interactúa con esta localización y que su inclusión se realiza por resultar un elemento representativo de la identidad urbana. Algo similar ocurre con la Madeleine. Su fachada es filmada de día y es un espacio que tampoco es transitado por los personajes. No forma parte de las escenas inaugurales y de clausura.

En líneas generales podemos afirmar que *Paris qui dort* es la película de la década que mayor cantidad de emplazamientos icónicos parisinos recoge. Faltan por nombrar el Grand Palais y el pont Alexandre III, ambos lugares de paso en el recorrido del guardián y, por último, el Hôtel National des Invalides, el Petit Palais y la basilique du Sacré-Coeur, que son presentados desde las vistas de la torre. A estos se suman otros que,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aunque no forman parte de la muestra, no podemos dejar de mencionar. Nos referimos al parc du Champ-de-Mars; al Palais Bourbon, que alberga la sede de la Asamblea Nacional de Francia; al Palais Brongniart, sede de la Bolsa de París; y al Arc de Triomphe du Carrousel, de la place du Carrousel.

3.2.6. *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925) | EE.UU.

The Phantom of the Opera es una adaptación de la afamada novela de Gaston Leroux. Durante el transcurso del relato fílmico, la localización principal es el Palais Garnier. Por el contrario, la presencia de la ciudad es escasa, aunque no deja de albergar acontecimientos determinantes para la narración y, concretamente, para el final del metraje. En la cinta, al contrario que en el resto de producciones norteamericanas analizadas, no encontramos la presencia de espacios relacionados con la marginalidad de la ciudad, aunque sí con la marginalidad del fantasma, que ha creado en torno a sí mismo un mundo fantástico. El Palais Garnier se constituye como un elemento indispensable para la narración. El edificio es mostrado con una visión a la vez realista, en lo que corresponde a las estancias que imitan a la ópera original, e ilusoria, en lo que atañe a la sección subterránea del edificio. Al comienzo de la película se ofrece la siguiente descripción: "Santuario de los amantes de la canción, el teatro de la ópera de París, se alza con nobleza sobre cámaras de tortura medievales, mazmorras ocultas, con un largo olvido". Ramírez (1993) desarrolla una argumentación relativa a la sección ficticia de este espacio:



Figura 39: *The Phantom of the Opera* (1925)

> El subterráneo se liga a los terrores difusos del inconsciente, y aunque las formas en *El fantasma de la ópera* sean más bien piranesianas, la prisión, la tumba y el túnel

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> cinematográfico han tendido, casi siempre, elementos formales de ese gótico terrorífico al que nos estamos refiriendo. (p. 181)

Erik (Lon Chaney), el fantasma, ha creado unos escalofriantes aposentos con una habitación para Christine (Mary Philbin), en la que destaca una barca extravagante. Ramírez vincula este decorado con una tradición de "salvaje exotismo". El interior de la ópera, con multitud de estancias, fue recreado para la película, e, incluso, encontramos una escena situada en el tejado. De entre todas las secuencias, destaca la del baile de máscaras en el vestíbulo, rodada en Technicolor. En ella Erik se muestra, como una figura espectral, enfundado en un traje rojo y con una máscara de calavera, lo que refuerza su inquietante personalidad.

El Palais Garnier, a pesar de mantener una presencia constante, desaparece en las escenas finales. Erik huye intentado llevar consigo a Christine. En el desenlace, es perseguido por una multitud enfurecida con antorchas en las manos, es capturado y su final es trágico. Durante el transcurso de la persecución, la parte inferior de la fachada de la cathédrale Notre-Dame sirve, por un breve espacio de tiempo, de escenario de la acción; al igual que el río Sena, donde el fantasma es capturado, asesinado y arrojado a las aguas, que simbólicamente representan su muerte.

3.2.7. *Solo las horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926) | Francia

La película de Alberto Cavalcanti, *Rien que les heures*, es una sinfonía urbana que se enmarca dentro de la deriva realista de la vanguardia cinematográfica. La ciudad es la gran protagonista y los paisajes urbanos son captados a través del paso de las horas. Tienen un papel destacado los escenarios de Montmartre a través de sus calles y descampados, lugares por donde deambula una vieja alcohólica, como apunta Villanueva (2008). Este representativo barrio parisino, vinculado típicamente con artistas y bohemios, es referido por Barber (2006) como el espacio por donde el personaje de un sacerdote se arrastra en la película *La concha y el clérigo* (*La coquille et le clergyman*, 1928) de Germaine Dulac, basada en un guion de Artaud. El teórico explica que la obra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Dullac "inauguró una estrategia en los filmes urbanos: el mundo interior se destruye repentinamente como resultado del conflictivo paso de un personaje al espacio exterior representado por las calles" (p. 40). Calles que se encuentran inmortalizadas por la pieza sinfónica de Cavalcanti:

> *Rien que les heures* es por su significado una película baudeleriana y no whitmaniana. Nos ofrece una visión del París que ha surgido traumáticamente de la transformación "haussmanniana" de la ciudad de los *flâneurs* y los *clochards* en una megalópolis moderna que nos es pintada aquí sin el más mínimo entusiasmo futurista. (Villanueva, 2008, p. 74)

París podría haber sido cualquier ciudad, según el propio cineasta brasileño, si no fuera por aquellos iconos que la identifican. Se trata de una urbe moderna marcada por elementos como la boca de metro y la sincronía urbana. El reloj sentencia el paso de las horas y dictamina, impasible, el devenir de los quehaceres de los parisinos. Es innegable que la capital francesa posee un gran magnetismo y el cineasta recalca el hecho de que haya sido objeto de inspiración para una gran variedad de pintores. Sin embargo, París tiene su cara y su cruz. La musa de los artistas es también una vieja harapienta, una mujer errante y desgastada por el alcohol. La anciana representa la propia decadencia de la ciudad y, por ello, su rostro se oculta al espectador.

La miseria a la que la urbe se enfrenta diariamente no puede identificarse con un ente aislado o singular, sino que, por el contrario, engloba a un espectro cuya magnitud sobrepasa al individuo e, incluso, va más allá de representar a una única ciudad. La marginación se esconde tras las esquinas, en los callejones o en las orillas del Sena, donde habitan necesitados, prostitutas y malhechores. Los nuevos modelos de vida en las grandes ciudades perpetúan las dualidades existentes entre riqueza y pobreza, donde el segundo ingrediente es sustento del primero. Una escena paradigmática de *Rien que les heures* es



Figura 40: *Rien que les heures* (1926)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquella en la que Cavalcanti, a través de la sobreimpresión, muestra a un señor elegante que degusta un buen filete en un restaurante y, a la par, el trabajo de quienes ejecutan la matanza del animal. Hábilmente, estas ideas son representadas por los propios espacios parisinos. Nace el día y en las calles hay flores y frutas frescas, pero también multitud de desechos. La humildad también tiene cabida en los hogares y en los entornos laborales. Igualmente, el cineasta señala los espacios para el ocio, una piscina, un tiovivo, el cine, los salones de baile…, y no se olvida de que París es, sobre todas las cosas, la ciudad del amor, donde encuentran cobijo los besos de los amantes. Las horas pasan y la nocturnidad oculta aspectos aún más crueles de la ciudad, como el crimen, representado por el asesinato de una vendedora de periódicos. París es para Cavalcanti una urbe universal que representa las miserias y contradicciones que acoge la ciudad moderna, oculta tras una aparente imagen de progreso.

Por otra parte, el autor brasileño expresa en su película la idea de que "todas las ciudades serían iguales si sus monumentos no las distinguieran". Aquí entra en escena la Tour Eiffel, una vez más, como elemento del imaginario parisino. Junto a ella, al comienzo del metraje y con el típico movimiento metropolitano, la place de la Concorde, en la que destaca especialmente el obélisque de Louxor.

En *Rien que les heures* el Sena se asocia con conceptos con connotaciones negativas, pues se muestra la decadencia de la ciudad a través del personaje de la anciana, que se arrastra junto al río. En cuanto al Arc de Triomphe, inmerso en los últimos minutos de la acción, es utilizado para expresar la idea de que "podemos fijar un punto en el espacio, inmovilizar un momento en el tiempo, pero el espacio y el tiempo escapan a nuestra posesión".

3.2.8. *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926) | Francia

Ménilmontant es un drama de Dimitri Kirsanoff que, al igual que gran parte de su producción, posee una importante carga social. Aunque fue estrenado en 1926, el filme fue rodado en 1924, en entornos naturales de París y en los estudios Éclair d'Epinay. Una de las peculiaridades de esta obra reside en el hecho de que no lleva intertítulos. Prouty

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(1996) argumenta que "Kirsanoff organiza su película en torno a la experiencia del choque, que es un asalto repetitivo en los sentidos que provoca mecanismos de defensa"[11] (p. 3). Este planteamiento supone una alternativa con respecto al cine comercial, en gran parte, gracias al ritmo creado por el montaje y la elipsis. Frente a la actividad desenfrenada de París, dice Samantha Leroy (s.f.), el barrio de "Ménilmontant aparece en un primer momento con la quietud aparente del final de la tarde, pero, después, resulta ser el escenario de historias sórdidas e infortunios orquestados por la criminalidad"[12]. Estamos ante el entorno con mayor protagonismo dentro del filme, en el cual advertimos la presencia de uno de sus enclaves más populares, las ancianas escaleras del passage Julien-Lacroix.

En Ménilmontant, dos huérfanas tienen que luchar por salir adelante tras el asesinato de sus padres. Las jóvenes aspiran a ser felices, pero se ven oprimidas por la marginalidad que las rodea y el engaño, lo que las lleva al borde de la desesperación. El amor es la ilusión que cautiva a la muchacha interpretada por Nadia Sibirskaïa, cuyo rostro y grandes ojos cargados de emotividad y dolor resultan un imán de gran magnetismo para el espectador, al igual que un día lo fuera para el propio cineasta. Ella es víctima de su amante. Sus cuerpos desnudos se enredan en el interior de un triste cuartucho, tan triste como el que habitan las muchachas. Tras descubrir que su amado mantiene una relación con su hermana y al verse con un hijo, el personaje interpretado por Nadia Sibirskaïa ve su destino truncado. Una de las localizaciones utilizadas por Kirsanoff es el Hôpital de la Pitié-Salpêtrière. Haciendo uso de un plano detalle de la entrada, el cineasta nos indica, en primer lugar, que la acción se sitúa en la maternidad. En el siguiente plano, la joven, con un bebé en sus brazos, se ve



Figura 41: *Ménilmontant* (1926)

[11] "Kirsanoff organizes his film around shock experience, which is a repetitive assault on the senses that provokes defense mechanisms". Traducción propia.

[12] "Ménilmontant apparaît d'abord dans la quiétude apparente d'une fin d'après-midi mais se révèle ensuite être le théâtre d'histoires sordides et d'infortunes orchestrées par la criminalité". Traducción propia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

engullida por la inmensa puerta del reciento. La imagen nos evoca la situación de desamparo que está atravesando la mujer. Seguidamente, el uso de un plano medio corto sirve para ahondar en esta idea, pues el espectador es capaz de adivinar la angustia en el rostro de la protagonista.

El cineasta hace que la decadencia de Ménilmontant se transmita a las hermanas, las cuales en los inicios del filme mostraban tener una vida más organizada, con un trabajo y esperanza. En cuanto a París, se muestra al comienzo de la película con un ritmo acelerado. En la ciudad, como en ocasiones anteriores, encontramos la figura sincrónica del reloj: el reloj de muñeca, los relojes de la ciudad y el despertador. La vida de los parisinos está determinada, de igual modo, por otros elementos de la ciudad moderna: el metro, las masas o los automóviles transitando por las vías. Otros espacios urbanos representativos son un lugar de esparcimiento con la palabra BAL, el Palais Garnier y la Madeleine.

En cuanto al Sena, posee connotaciones negativas. En relación a sus apariciones, destacan dos momentos, en el primero, se produce una evocación de experiencias ligadas a un tiempo pasado y, en el segundo, se expresa la desesperación de la joven con su hijo. Las profundas aguas del Sena, que encarnan la muerte, atraen a la perturbada muchacha, que no sabe cómo poner fin a su angustiosa situación. El pont Marie, el pont Louis-Philippe y el pont de Sully sitúan esta parte de la acción en las cercanías de la Île Saint-Louis. También el Sena aparece al final de la narración restituyendo la calma de la ciudad tras el terrible asesinato.

Por último, es imprescindible mencionar que la urbe retratada por Kirsanoff también da lugar a la empatía, a la solidaridad y a la comunicación sutil y sencilla. Esta idea se ejemplariza en una escena en la que la protagonista se encuentra desamparada y un hombre le ofrece un poco de comida. Al final no todo está perdido, los caminos de las hermanas vuelven a cruzarse, mientras la tragedia se ceba con el joven mentiroso, que es asesinado. El comienzo y el final de esta extraordinaria obra de Kirsanoff están pintados de muerte.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.9. *Vida bohemia* (*La Bohème*, King Vidor, 1926) | EE.UU.

Esta película fue concebida sobre *Scènes de la vie de bohème*, obra cumbre de Henri Murger que, además, ha inspirado las óperas homónimas de Puccini y Leoncavallo. A modo de anécdota, podemos comentar que *La Bohème* "hizo derramar muchas lágrimas" (Jeanne & Ford, 1995, p. 256). La historia de King Vidor se desarrolla en 1830 en "París, cuna del arte". La acción tiene lugar en "el Barrio Latino[13], donde jóvenes talentos sufren y pasan hambre, en espera del casero", como pone de manifiesto el cineasta. Rodolphe (John Gilbert), un escritor que se gana la vida redactando artículos, se enamora de Mimi (Lillian Gish), una bordadora huérfana. Ellos son las caras de la pobreza en el París del siglo XIX, una pobreza que sobrevive gracias al amor, a la solidaridad y a la alegría de los amigos. La protagonista aspira a que Rodolphe cumpla sus sueños y a que sea aclamado como un día lo fuera Victor Hugo. Por otro lado, el vizconde Paul (Roy D'Arcy) es el encargado de introducir a la joven en un mundo ajeno al suyo, el del teatro, que se encuentra ligado al ocio de las clases opulentas. Pero Mimi también sufre las penurias de los bajos fondos de París, que la conducen a un final desgraciado.

En *La Bohème*, la cathédrale Notre-Dame abre la película y sitúa la acción en París. Además, marca el paso del tiempo, primero el invierno con un paisaje nevado y luego la primavera. Esta construcción gótica se encuentra en las cercanías del Barrio Latino, aunque en ningún momento se relaciona con la acción de los personajes. Solo en una ocasión se muestra el toque de campanas desde su interior.



Figura 42: *La Bohème* (1926)

[13] En relación con este filme, queremos destacar la obra *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, Charles Chaplin, 1923) que, aunque a grandes rasgos desarrolla una temática diferente, también alude a la vida del artista en la capital de Francia y, concretamente, en el Barrio Latino (Quartier Latin en francés). Matji (1992), con respecto a la película de Chaplin, hace referencia al paralelismo que existe entre París y las ciudades americanas, "donde las costumbres y la intransigencia pueden arruinar la vida de las personas" (p. 112).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.10. *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, Frank Borzage, 1927) | EE.UU.

Seventh Heaven (Frank Borzage, 1927), "cuya acción, que se desarrolla en París, comienza el 2 de agosto de 1914 y termina el día del armisticio" (Jeanne & Ford, 1995, p. 256), es una adaptación de una obra teatral escrita por Austin Strong. En el filme, el cual posee una significativa carga religiosa, se retrata una ciudad en la que el coraje de sus habitantes les permite progresar hacia una existencia mejor. Bajo la marginalidad de una calle parisina del siglo XX, donde la absenta comprada en una taberna es el elixir del ocaso, se encuentran las alcantarillas. En ellas, Chico (Charles Farrell) trabaja con el deseo de ascender a la superficie para convertirse en limpiador de calles. El joven salva a Diane (Janet Gaynor) de la violencia de su hermana. Las circunstancias que rodean el encuentro de los protagonistas harán que ambos personajes terminen viviendo bajo un único techo, donde crean su propio paraíso. Las palabras de Chico definen su situación: "Trabajo en las alcantarillas, pero vivo cerca de las estrellas". La superación personal es uno de los temas principales, que como metáfora sitúa al joven trabajando en las cloacas, del mismo modo en que lo eleva al cielo desde un séptimo piso con las impresionantes vistas de los tejados parisinos coronados por la Tour Eiffel[14] y la basilique du Sacré-Coeur. El hogar construido por los protagonistas se eleva a la altura de estos dos emblemas parisinos, cuya presencia es continua cuando la acción se centra en su interior. Ambos elementos forman parte de la cotidianeidad de los personajes y aparecen en momentos destacados, como la escena del reencuentro de la pareja tras el armisticio, con la Tour Eiffel de fondo.



Figura 43: *Seventh Heaven* (1927)

[14] La Tour Eiffel también está presente en *El desfile del amor* (*The Love Parade*, Ernst Lubitsch, 1929), que se inaugura con alusiones a la vida parisina, a la torre y a los espectáculos nocturnos. Estos ingredientes poseen una gran carga de estereotipos. Lubitsch, director de comedias, dedicó a París algunas de sus películas más importantes, de los años 20 destaca *La locura del charlestón* (*So This Is Paris*, 1926).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Diane supera sus miedos con Chico. Este es un proceso paulatino, de escalón en escalón, del mismo modo en que se llega a la séptima planta. Luego tendrán que separarse. Al igual que en las obras francesas, encontramos en esta cinta la notable presencia del reloj. Chico es reclutado para ir a la guerra, mientras Diane lucha desde una fábrica de municiones. Todos los días a las 11:00 horas, cada uno guarda sus pensamientos para el otro, como si estuvieran conectados. Un rasgo relevante de la representación de la imagen de París es que al comienzo las calles aparecen solitarias. Sin embargo, el alboroto de la multitud con el desfile de los soldados y el final del conflicto bélico transforman radicalmente esta situación.

3.2.11. *Sur un air de Charleston* (Jean Renoir, 1927) | Francia

Sur un air de Charleston es un relato de ciencia ficción que plantea una fantasía futurista, firmada por Jean Renoir y protagonizada por Catherine Hessling. Se rodó en el otoño de 1926 con el metraje que había sobrado de *Nana* (1926) y con un guion de Pierre Lestringuez basado en una idea de André Cerf. Quintana (1998) se hace eco de la reflexión planteada por Renoir, acerca de los viejos y los nuevos ritmos, en los siguientes términos: "La Europa destruida posee algunos ecos de ese París nocturno y exuberante, del que musicalmente solo sobrevive el charlestón, danza del desenfreno y de la provocación corporal" (p. 40). Con anterioridad, Bazin (1973) había expresado que el "mediocre y fantasioso escenario no es más que un pretexto para una extraordinaria e incoherente exhibición de Catherine Hessling" (p. 18). Por otra parte, Faulkner (2007) destaca que la película es una sátira:

> Mediante la inversión de estereotipos raciales y clichés, la película es una sátira de la exotización europea de los artistas negros, del primitivismo como discurso (humillante) sobre la cultura negra y de la tendencia a diferenciar los negros africanos de los negros norteamericanos. (p. 24)

Renoir sitúa al espectador en un París distópico, en el año 2028, donde una desinhibida bailarina, acompañada de un primate, muestra su maestría a un explorador africano que llega a Europa. Este personaje se encuentra interpretado por el bailarín de *La Revue Nègre*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del Théâtre des Champs-Elysées Johnny Huggins. Su aeronave aterriza sobre una columna Morris, elemento del mobiliario urbano parisino, que sirve como soporte para la promoción de espectáculos y películas. En ella se aprecia un cartel con letras enormes en el que se lee *Nana*, referencia al filme anterior. Los carteles de la columna se encuentran ajados y las fachadas del París involucionado dañadas. En este contexto el explorador descubre una danza, que evoca una práctica ancestral, de gran valor antropológico. El cineasta juega con el ritmo, captando los movimientos de la bailarina tanto con efecto de *slow motion*, que ofrece un mayor detalle de los pasos, como a través de la aceleración.



Figura 44: *Sur un air de Charleston* (1927)

En *Sur un air de Charleston* la Tour Eiffel se muestra quebrada como símbolo de la destrucción de la identidad parisina y, por antonomasia, de la identidad de Francia como modelo a nivel internacional. Faulkner (2007) explica que "como símbolo nacional rota sugiere la impotencia de la reivindicación de Francia de representar la cultura europea por mor de su historia colonialista" (p. 35). Estamos ante la única película en la que la torre se incluye en un contexto en el que su imagen es totalmente irreal.

3.2.12. *El dinero* (*L'argent*, Marcel L'Herbier, 1928) | Francia

La última película de la muestra francesa, *L'argent* de Marcel L'Herbier, es una obra de intrigas financieras[15] que actualiza la novela homónima de Émile Zola. En las primeras imágenes del relato se aprecia el tumulto y el bullicio de las gentes agolpadas a las puertas del Palais Brongniart, la Bolsa de París. Las escenas que cuentan con esta localización "se encuentran entre las más vivas que la cámara francesa haya recogido" (Jeanne & Ford,

[15] A pesar del paso de los años, se observa que la temática resulta de total actualidad, incluso es posible establecer un paralelismo con *El capital* (*Le capital*, Costa-Gavras, 2012), película también ambientada en París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1995, p. 117). Miret (2011) reúne algunos datos de gran interés sobre esta superproducción, como que tuvo un coste de cinco millones de francos y que el inmueble de la Banque Universelle se componía de un espacio de tres pisos repletos de gente y mobiliario. Además, apunta que, en las escenas de la Bolsa de París, que se rodaron en el edificio durante tres jornadas festivas, la cifra de figurantes rondaba las 1.500 personas.


Figura 45: *L'argent* (1928)

La trama retrata a dos audaces financieros, Nicolas Saccard (Pierre Alcover) y Alphonse Gunderman (Alfred Abel). El primero, director de la Banque Universelle, dará rienda suelta a sus delirios en un despacho donde el humo y una estatua de Napoleón presiden la estancia. Mayor sofisticación, sin embargo, destilan los espacios ocupados por el segundo, de techos altos, con biblioteca y una exquisita decoración. Este personaje, que es un gran instigador, será filmado jugando al ajedrez, lo que supone una metáfora con respecto a la planificación estratégica que diseña para competir con su rival. Las viviendas determinan la posición y el poder económico de los protagonistas. Saccard y el aviador, Jacques Hamelin (Henry Victor), hacen un trato que conlleva el viaje de este último a una región inexplorada de la Guayana**.** El financiero aprovecha su ausencia para, siendo fiel a su creencia de que "con dinero todo se compra", intentar conquistar a Line Hamelin (Mary Glory) adquiriendo para ella una lujosa casa. También resulta destacable la residencia de la baronesa Sandorf (Brigitte Helm), personaje implicado en las tramas monetarias. Su morada es utilizada como lugar para alternar. Un sitio para el recreo es Champy, un restaurante que es, a su vez, escenario de negocios. Pero, incuestionablemente, el paradigma del ocio y la ostentación lo localizamos en la fiesta que celebra Saccard en honor a Line, un entorno con música, bailes, multitud de invitados y una decoración muy esmerada. En este punto resulta necesario subrayar la excelente ambientación *art déco* de los escenarios. Por último, queremos volver a incidir en la figura del reloj, en este caso el reloj del hogar de Jacques y Line, el de bolsillo de Saccard o el de la calle, que marca el ritmo frenético de la Bolsa de París. En *L'argent* encontramos una anecdótica aparición

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la basilique du Sacré-Coeur e igualmente, como representativo espacio de la cultura, encontramos el Palais Garnier.

3.2.13. Evaluación de la década de 1920

En la década de 1920 los cineastas a uno y otro lado del océano concibieron unos relatos fílmicos en los que los anhelos y los dictámenes del destino de los personajes se encontraron unidos estrechamente a los espacios de París, impregnados de marginalidad, modernidad, amor, muerte, violencia, decadencia, corrupción, solidaridad, excesos, justicia…

Para el cine francés la ciudad es objeto de experimentación artística. Es un puzle cuyas piezas representan todos aquellos signos de la modernidad que inundan las calles, principalmente los relojes, las masas y los transportes urbanos. Si bien el progreso es promesa de bienestar, la gran metrópolis parisina perpetúa los estigmas de pobreza y marginación que viene arrastrando desde épocas pasadas y que son, también, retratados por el cine estadounidense. Los sueños de los pobladores de la urbe se pierden por las callejuelas de barrios inhóspitos hasta acabar desapareciendo en una fantasía futurista que destruye por completo la ejemplaridad de la ciudad. Las clases opulentas ocupan, sin embargo, aquellos edificios que encarnan el lujo, el poder o la intelectualidad. Cuestión también contemplada por el cine de Hollywood, en el cual, además, despuntan clichés relacionados con un París que no es evocado a través de la experiencia de los cineastas, sino por lo que algunos escritores tiempo atrás imaginaron.

Bajo este prisma, encontramos la aparición de 16 de los emplazamientos icónicos de la selección estudiada. Aunque, los directores cinematográficos, independientemente de su nacionalidad, decidieron priorizar la aparición de una serie de elementos icónicos de París, que enumeramos a continuación.

La cathédrale Notre-Dame se muestra en cinco obras, de las cuales cuatro son estadounidenses. En el cine de Hollywood este emplazamiento se muestra siempre dentro de un contexto histórico pasado y como un importante valor para la ciudad. Por el contrario, en la francesa, *Paris qui dort*, es un elemento más de una ciudad moderna.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El río Sena aparece en cinco obras, tres francesas con un contexto actual y dos americanas, ambientadas en una época pasada. Lo realmente interesante aquí es que en todas las películas, excepto en el anteriormente citado filme de Clair, posee connotaciones negativas relacionadas con la muerte, la desesperación, la desaparición y la decadencia.

Con respecto a la Tour Eiffel, está presente en cuatro películas, de las cuales solamente una es estadounidense. Resulta un importante elemento para la localización de la acción. Su presencia se encuadra en historias pasadas, actuales y futuras y, al igual que el Palais Garnier, es mostrada en una ocasión de manera irreal. Un hecho destacable es que el icono de la modernidad es ignorado por el cine estadounidense, que se centra en presentar historias enmarcadas en el pasado de la ciudad, a causa de los clásicos adaptados. Esto también ocurre con el Palais Garnier que se halla en tres películas francesas y una estadounidense, *The Phantom of the Opera*, donde ostenta el papel más significativo.

Añadimos, a modo de conclusión final que, en términos generales y por razones obvias, el cine francés recoge una pluralidad más amplia de iconos parisinos y barrios. Por otra parte, la representación de los entornos de la ciudad y sus emplazamientos en el cine de Hollywood, que trabaja con reproducciones, es más limitada.

3.3. París en el cine en la década de 1930

El cine producido durante la década de 1930 se encuentra irremediablemente vinculado a los progresos tecnológicos. La irrupción del sonoro marcaría un antes y un después en la historia del séptimo arte, determinando decisivamente el futuro de esta industria, cuyo rumbo se encontraría envuelto en un clima en el que abundarían tanto detractores como impulsores de dichas novedades. En relación a esta cuestión, resulta de gran interés señalar que ya Edison y Pathé, y otros que les siguieron, trabajaron para obtener la sincronización de las imágenes con discos o rodillos gramofónicos, aunque sin mayor trascendencia.

Paralelamente, en los años 30, la imagen de la ciudad de París seguiría teniendo una gran presencia en las producciones de la época. Juan Antonio Ramírez (1993) expone que la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ciudad más representada por el cine americano, aparte de Nueva York, fue París, siendo su traslación a la pantalla de menor realismo que la de los escenarios estadounidenses. Esta falta de especificidad permitía que representara un decorado más genérico, el cual podía aludir a la "ciudad o aldea europea". Un dato aportado por Ramírez es que "la 'calle francesa' de Warner Brothers fue reconstruida en 1937 para la película *Tovarich* y se alquilaba a 2.500 dólares diarios" (p.137). En cuanto a la calle más famosa, con una apariencia condicionada por las series de terror que allí fueron rodadas y que la impregnaron de un aspecto "sombrío y vagamente centroeuropeo", señala que se localizaba en Universal.

Oscar Domínguez (1998) comenta que París se incluye en "la ruta de las ciudades soñadas, de ese puñado de lugares de saudade que se puede habitar con la memoria incluso antes de haberles rendido visita" (p. 171). El autor explica que este hecho es posible gracias a un proceso de "re-conocimiento" en gran parte debido a dos factores: la capacidad de representación y fascinación del cine. Domínguez establece dos tipos de representaciones de la ciudad de París en el cine de los años 30: la de la Ciudad de la Luz y la del Muelle de las Brumas. La primera de estas visiones se corresponde con la ciudad recreada en Hollywood por los decorados de los grandes estudios. De este modo, la capital francesa es proyectada "como paradigma del lujo, de los placeres refinados y desenfadados por la alegría de vivir" (p. 174). Como ejemplo tenemos el París "vital e imaginativo" de la Metro y la Paramount, donde se popularizaría el famoso "toque" Lubitsch. La visión opuesta sería la proyectada por los cineastas franceses que, siendo autores coetáneos, trazaron una imagen más realista de la urbe. El teórico expresa que el cine del Frente Popular pedirá la palabra para la gente de la calle, héroes anónimos de los arrabales, los cuales son también protagonistas, así lo indica, de las fotografías humanistas de Boubat, Cartier-Bresson o Doisneau.

> Los personajes del realismo poético francés parecen que son sombras errantes en un París eternamente otoñal, que ya para siempre será de hojas muertas y en blanco y negro, buscando la solidaridad de los demás y viviendo el amor como única forma de esperanza para los espectadores. Frente a la elegante puesta en escena de los estudios de Hollywood la mirada de Renoir, Marcel Carné o Vigo intentará acercar la cultura a la calle acortando

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> las distancias entre la realidad cotidiana y la realidad filmada, dejando fluir el azar de la vida frente al acotamiento de la trama. (Domínguez, 1998, pp. 175-176)

En este contexto se sitúa el artículo "Comment les metteurs en scène d'Hollywood se représentent Paris et ses habitants", firmado por Émile Vuillermoz y publicado en la revista *Pour vous. L'hebdomadaire du cinéma* en su número 277, que data del 8 de marzo de 1934. En él, el autor reflexiona sobre la imagen de París representada por Hollywood y, concretamente, por la película *L'amour guide* (Norman Taurog & Jean Boyer, 1933), protagonizada por el popular Maurice Chevalier. Émile Vuillermoz se pregunta por los motivos que llevan a la industria cinematográfica a ofrecer una imagen deformada sobre la urbe parisina y propone hacer una reflexión sobre los motivos que pueden crear en los visitantes de la ciudad este tipo de percepciones. Con la expresión "il n'y a pas de fumée sans feu!" (p. 3), concluye su redacción. Encontramos en esta crítica un precedente sobre la reflexión que suscita la imagen de la ciudad de París en el celuloide, objeto de estudio que seguiría vigente hasta nuestros días.

3.3.1. El cine francés en la década de 1930

En Europa, observamos que atrás quedarían un conjunto de filmes urbanos que se habían resistido al empuje del cine sonoro, especialmente en Alemania, Francia y la Unión Soviética. Stephen Barber (2006) afirma que "las últimas películas del cine mudo sobre ciudades, además de mostrar una creciente preocupación por el espacio urbano, revelaron un desinterés progresivo por explorar las complejas formas del cuerpo humano" (p. 30).

Situándonos en Francia, advertimos que la industria francesa padecía una deficiente inversión económica, lo que supuso la compra y alquiler de equipos estadounidenses y alemanes. Léon Gaumont trabajaba con dos ingenieros daneses, Petersen y Poulsen, en un procedimiento de sonorización que llegaría de manera tardía. En 1928 existía una potente guerra de patentes que desembocaría en un "compromiso planetario". Dos americanos, Western Electric y RCA, y un alemán, Tobis Klangfilm, "definen las normas técnicas del nuevo medio de comunicación y se reparten esa fabulosa tarta que supuso el equipamiento de decenas de miles de salas en el mundo entero con un material costoso y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

delicado" (Jeancolas, 1997, p. 31). En Épinay, de técnica alemana, y en Billancourt, de técnica americana, dispondrían de nuevos estudios a partir del otoño de 1929. Podemos señalar aquí algunas cifras de interés. Mientras que en 1929 había unas cincuenta películas; en 1931, unas cien; y en 1933, más de ciento cincuenta.

La primera obra en francés apareció el 22 de octubre de 1929. Su título era *El collar de la reina* (*Le collier de la reine*) de Gaston Ravel. Se trataba de "un filme mudo al que se le añadió, de una manera desastrosa, un acompañamiento musical y algunas escenas dialogadas" (Jeancolas, 1997, p. 31). Nueve días más tarde se estrenó *Les trois masques* de André Hugon, la cual había sido rodada en Inglaterra en el estudio de Twickenham. Esta película supuso una regresión, ya que la puesta en escena se diluía a causa de los imperativos técnicos.

En 1932, cuando el sector cinematográfico francés sufría también las consecuencias de la gran depresión, los Estudios Paramount de Joinville se reconvierten en estudios de doblaje, puesto que su función anterior, filmar versiones simultáneas de cada película en diferentes idiomas, resultó un absoluto fracaso económico. La compañía alemana Tobis-Klangfilm en Épinay luchaba contra la supremacía del cine estadounidense en las salas de Europa y también en los tribunales por las patentes de los equipos de sonido. René Clair trabajó para ellos y dirigió varios filmes importantes, entre los cuales identificamos un título de la muestra, *Sous les toits de Paris* (1930). Según Barroso (2010) "el cineasta era sinónimo de prestigio para la productora, pero el dominio nazi expulsó al director a quien consideraba un peligro para la doctrina nacionalsocialista" (p. 8). En 1933 se multiplicaron las quiebras económicas. En 1934, la Gaumont se arruinó y, dos años después, la Pathé-Natan. A pesar de estas circunstancias, a consecuencia de malas gestiones en la producción-distribución y exhibición, la calidad de las películas no se vio mermada. Los años que seguirían a la victoria del Frente Popular en 1936 verían el apogeo de la vertiente realista.

La industria francesa de los años 30 fue frágil, pero no por ello menos válida. Esta época dio lugar a la creación de grandes clásicos y a la confluencia de profesionales de orígenes diversos, como los rusos de Montreuil o los exiliados por el régimen nazi. Directores de gran prestigio como Billy Wilder, Fritz Lang o Max Ophüls dejaron su huella en el cine

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

francés. También destacaron expertos en otras ramas del ámbito cinematográfico: técnicos, decoradores o cámaras. Se enmarcan aquí nombres tan representativos como el de Curt Courant o Eugen Schüfftan, que trabajaron con Carné. Barber (2006) analiza el contexto en el cual se desarrolló este cine:

> Esas películas sonoras, con las estrellas que los acompañaban, instituyeron un tipo de cine que contenía en sí mismo el carácter y las aspiraciones más puramente francesas –a menudo de un modo cáustico, como en los hoscos filmes que Marcel Carné realizó durante los años treinta, situados en los distritos marginales de París–, en una época en la que el nacionalismo francés estaba listo para proyectarse en caída libre y su poder colonial se desmoronaba progresivamente mientras el fascismo europeo iniciaba su consolidación. (p. 41)

Miguel Ángel Barroso (2010) analiza cuáles fueron algunos de los personajes más destacados de la época, cuyas películas, además, encontramos contenidas dentro de la muestra de esta tesis. El autor señala a Jean Vigo como una gran figura del periodo y ensalza su largometraje *L'Atalante* (1934) como parte fundamental del cine francés. Sobre Jean Renoir, indica que "es el gran autor cinematográfico de los primeros años del sonoro" (p. 8) y destaca su filme *Boudu sauvé des eaux* (1932). En cuanto a Sacha Guitry, resalta su virtuosismo como dramaturgo y como director cinematográfico y, concretamente, su capacidad de aunar la imagen y la palabra. De este cineasta apunta el filme *Remontons les Champs-Elysées* (1938). Por otra parte, enumera algunos de los actores más brillantes del cine francés en aquellos años como Raimu, Françoise Rosay, Michel Simon, Jules Berry, Louis Jouvet, Michèle Morgan, Fernandel, Jean Gabin o Arletty.

3.3.2. El cine estadounidense en la década de 1930

En una etapa de gran prosperidad para Hollywood, los conocidos como "felices años veinte", los hermanos Warner se enfrentaban a severas dificultades económicas, hecho que les impulsó a incorporar las novedades tecnológicas del ámbito sonoro en su producción comercial. La fecha de mayor trascendencia, relativa a esta nueva seña de identidad del celuloide, fue el 6 de octubre de 1927, con la presentación de *El cantor de*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

jazz (*The Jazz Singer*) de Alan Crossland en el Teatro Warner de Nueva York, considerada históricamente como la primera película sonora. En ella se utilizó la tecnología Vitaphone.

Los espectadores de las salas cinematográficas se duplicaron. En Hollywood, en 1929, los estudios produjeron más de 500 filmes, de los cuales 289 eran sonoros. Un dato significativo es que entre 1930 y 1940 la producción americana no bajó nunca de 600 películas por año. También la tecnología sonora implicaría cambios en la técnica y expresión cinematográfica, aunque al comienzo los resultados no fueran del todo satisfactorios. En los primeros años de su implantación, se retornó a un anquilosamiento escénico, característico del "teatro filmado", aunque ahora plagado de canciones y diálogos. Con el tiempo, el cine recuperaría la movilidad perdida.

Como apuntábamos en un primer momento, grandes figuras del celuloide proclamaron su oposición a estas innovaciones. Chaplin hablaba del asesinato de la pantomima, René Clair señalaba que lo que realmente asustaba era el deplorable uso que los industriales iban a hacer de la industria sonora y, en 1928, Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov afirmaron en un manifiesto que se produciría la esclavización de la libertad creadora del montaje. Estos proponían, a modo de solución, el empleo antinaturalista y asincrónico del sonido. También, en una conferencia en 1929, Artaud haría una última apelación por la total separación entre la imagen fílmica y el sonido. Pero todas estas declaraciones no tuvieron el suficiente poder para frenar una ola imparable de cambios, que marcaría irremediablemente el futuro de este arte. Seguidamente recuperamos unas palabras de Román Gubern (1998):

> En 1930 aparecieron tres películas capitales en tres países distintos, que demostraban que la nueva técnica caminaba ya por un sendero de plena madurez artística. Se trataba de *Aleluya* en los Estados Unidos, *Bajo los techos de París* en Francia y *El ángel azul* en Alemania. (p. 199)

Para Stephen Barber (2006), la llegada del cine sonoro "despejó el camino hacia la hegemonía mundial de Hollywood" (p. 29). Sin embargo, en Europa el sonoro y sus consecuencias directas en la escena, con la preeminencia de la teatralización por culpa de los diálogos, afectarían negativamente a cierto sector:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Truncó la carrera de aquellos cineastas que habían investigado exhaustivamente las emanaciones visuales, sensoriales y sonoras de la ciudad a finales de los años veinte: directores tan distintos como Ruttmann, Vertov y Buñuel quedaron sepultados en el olvido durante los años treinta. (Barber, 2006, p. 46).

Asimismo, sería implacable con gran parte de los actores del mudo, ya que existía una imperiosa necesidad de buscar rostros nuevos, que al mismo tiempo tuvieran voz.

Otra cuestión importante es la relativa a la diversidad idiomática, que suponía un gran impedimento para la difusión universal del cine sonoro. Al comienzo se optó por rodar diferentes versiones de cada película en varios idiomas. Un poco más tarde comenzaría a difundirse la práctica de la traducción de los diálogos mediante subtítulos y, en algunos países, se haría uso del doblaje. Jeanne & Ford (1997) exponen que con el doblaje "el cine americano consuma la revolución necesaria para no morir" (p. 19). Como consecuencia a esta reorganización del mercado de EE. UU., se produjo una proliferación de nuevos géneros, comenzando con los filmes-operetas y las comedias musicales. En este contexto salta al estrellato Maurice Chevalier, bajo las órdenes de Ernst Lubitsch en *The Love Parade* (1929), cuya apertura alude a la vida parisina. También el cine de gánsteres, "resultado de la unión de un fenómeno social y un progreso técnico, reinaría durante varios años en la producción americana" (Jeanne & Ford, 1997, p.47).

Por otra parte, encontramos que los cineastas se centraron en recrear biografías de importantes personajes célebres, como la del escritor francés Émile Zola, vinculado a la ciudad de París, en la película *La vida de Émile Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) de William Dieterle. En estos filmes se seguiría una pauta realista, la cual también estaría presente en el cine social. Además, gracias al fenómeno sonoro, el cine prestaría un renovado interés por las películas de terror, género en el que se jugaría, precisamente, con los silencios. Hollywood dirigiría la mirada hacia los temas y los personajes de la escuela expresionista alemana. En este contexto destacaría la figura de Drácula, criatura de la novela de Bram Stoker que tenía como antecedente fílmico a *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) de Murnau. A este personaje se sumaría Frankenstein de la novela de Mary Shelley y tantos otros.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3.3. *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930) | Francia

René Clair ha sido uno de los directores de la historia del cine cuya creatividad ha dado lugar a grandes piezas fílmicas que, a día de hoy, siguen fascinando al público cinéfilo. El origen de *Sous les toits de Paris* se remonta al rodaje de una de las películas mudas del cineasta, en el cual, como él mismo comenta y recoge Barroso (2010), caminó un día fuera del estudio y vio a una multitud que corría para escuchar a un cantante callejero. Esta escena le pareció conmovedora, encantadora y típicamente parisina. El teórico indica que René Clair tenía debilidad por la comedia y que puede considerársele en aquellos años como el mejor director europeo del género por su capacidad para satisfacer tanto al intelectual más exigente como al espectador medio. Asimismo, añade que en un referéndum internacional celebrado el 1 de enero de 1931, *Sous les toits de Paris* fue designada como la mejor película del mundo de 1930. Su argumentación se completa con el siguiente fragmento:

> *Bajo los techos de París*, a pesar de contar una historia dramática, mantiene en todo momento ese aire de comedia elegante, sutil, capaz de combinarse con momentos trágicos sin ningún esfuerzo aparente. Hay un claro sabor nostálgico en la película, una necesidad de recuperar un pasado esplendoroso que irremediablemente ha entrado en decadencia para dar paso al mundo moderno y su prisa por devorarlo todo de una vez. (p. 78)

Jeanne & Ford (1997) apuntan que el día 2 de enero de 1930 el cineasta emprende su primer trabajo no mudo, *Sous les toits de Paris*. Asimismo, indican que, para René Clair, en el cine el primer medio de expresión era la imagen, por lo que el aspecto sonoro no debía ser preponderante. Además, Jeancolas (1997) señala que la película se concluye en febrero de 1930 en Épinay y que el director tanto en esta obra como en *El millón* (*Le million*, 1931), en *Viva la libertad* (*À nous la liberté*, 1931) y en *14 de julio* (*Quatorze juillet*, 1933), "con músicas y canciones, anima la vida del 'pueblo' parisino, que puede ser todo lo que quiera menos realista: una visión etérea, poetizada, que seduce al mundo entero" (p.32). Por otra parte, Hueso (2014) se refiere al reflejo del imaginario parisino en la cinta:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, R. Clair, 1930) utiliza de manera magistral los nuevos recursos técnicos y estéticos derivados de la incorporación del sonido para ofrecernos un mundo no solo físico, sino también, y de manera especial, humano, que desde ese momento aparece como el paradigma de lo parisino. El uso que se hace de la música y las canciones, junto con los decorados que recrean la geografía urbana de la capital y sus barrios más populares, se convierte en soporte para presentar una realidad que, de manera paulatina, se consagrará como la imagen tópica de la ciudad. (p. 275)

Bergfelder, Harris & Street (2007) aluden al potencial de la Tobis-Klangfilm, modelo de compañía que integraba procesos de producción y distribución, y cuya tecnología la erigía como el más significativo competidor europeo en sistemas sonoros con respecto a la industria americana. Precisamente su potencial de distribución internacional influiría en que la película fuera antes popular en Alemania que en Francia. Estos teóricos también recopilan unas declaraciones de Alberto Cavalcanti sobre la acogida de la cinta. El cineasta brasileño habla de Meerson, el decorador, tal y como expresan los créditos, o director artístico. Para Cavalcanti, Meerson, como extranjero, fue capaz de crear una visión de París más cercana a la que tienen los extranjeros. Hecho que fue la causa del éxito. Esta circunstancia y la lejanía de una visión más ligada a la realidad metropolitana influenciarían en un inicial fracaso en Francia, expone.

La película, en la que no advertimos la presencia de ningún emplazamiento icónico de la selección, narra la historia de un grupo de personajes que forman algo más que un triángulo amoroso. La protagonista, Pola (Pola Illéry), una joven inmigrante polaca, es una mujer deseada por tres hombres. El primero es Albert (Albert Préjean), un cantante callejero que se enamorará sinceramente y que, por error, será encarcelado. Durante el tiempo que este pasa entre rejas, su amigo Louis (Edmond T. Gréville) entabla una relación más cercana con la muchacha, que acabará por conquistarla. Por último, ocupando un papel trascendental en la trama, encontramos a Fred (Gaston Modot), el líder de una banda de gánsteres encaprichado con Pola. Este personaje no está dispuesto a dejar que nadie le arrebate a la joven. Los hechos relatados por Clair transcurren en la década de 1930 y retratan un París que, bajo sus techos, alberga a una gran pluralidad de tipos: cantantes, inmigrantes, ladrones, enamorados…

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

París desde el cielo, así comienza la película de René Clair. Los tejados de la ciudad son captados a través de diferentes planos. Desde ellos se desprende el humo de las chimeneas, dando paso a las fachadas parisinas plagadas de balcones y ventanales, donde se asoman los curiosos. Podemos observar la vida de una calle en la ciudad, en la que un coro canta una canción popular, "Sous les toits de Paris". Jeanne & Ford (1997) señalan que la canción, con música de Raoul Moretti y letra de René Nazelles, no fue ajena al éxito de la producción, por lo que René Clair, al comprobar la eficacia del uso de la música, recurrió a este elemento en sus próximos proyectos. Miguel Ángel Barroso (2010), sobre esta cuestión, afirma que "otro de los encantos sublimes del filme es la deliciosa canción que se repite a lo largo del mismo y que nos deja el dulce y a veces amargo sabor del transcurso del tiempo" (p. 78).



Figura 46: *Sous les toits de Paris* (1930)

La cámara penetra en la calle captando la presencia de distintos personajes que se ubican en la zona: alguien que barre, una señora que limpia el marco de una ventana, otra asomada desde un balcón, caballeros que se arriman al coro... Entonces, el cineasta presenta a una mujer, Pola, que está apoyada en el marco de una puerta, y que termina por incorporarse al círculo de cantores. Mientras tanto, Albert anima al público a seguir entonando. Miguel Ángel Barroso (2010) expresa que en el arranque encontramos un espectacular plano general que muestra los tejados de la ciudad y que avanza lentamente hasta llegar al personaje principal, e incide en que se trata de "un movimiento de grúa casi perfecto, y una verdadera audacia para la época" (p. 78). Después, la cámara se desplaza verticalmente por la fachada más cercana al coro, con una obvia función descriptiva. Clair presenta a cada uno de los tipos que ocupan las diferentes estancias del inmueble, para terminar nuevamente en el cielo parisino. Bergfelder, Harris & Street (2007) también comentan esta secuencia de apertura:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> En esta innovadora secuencia de apertura, vemos cómo las fachadas de un set construido en el plató de exteriores de los estudios de Épinay se combinan con los auténticos espacios del París contemporáneo –en este caso el distrito vecino de Épinay– añadiendo un grado de inmediatez y realismo a la experiencia de visualización, que era completamente nueva para el cine francés. (p. 178)[16]

René Clair, para la clausura, concibe un paralelismo con respecto al comienzo, aunque en este caso la secuencia se desarrolla de manera inversa. Albert sigue siendo un cantante callejero que anima a las gentes en coro con la melodía "Sous les toits de Paris". La cámara se aleja dejando atrás a los pobladores de la ciudad moderna que, con alegría, afinan en mitad de una calle. Las fachadas quedan atrás en una estampa en la que los curiosos siguen asomados a sus balcones y ventanas, hasta que finalmente el cineasta sitúa la narración de nuevo en los techos de París, acompañados del humo de las chimeneas.

Es importante destacar, como pieza fundamental para la producción, el papel de Lazare Meerson, figura que ya apuntábamos con anterioridad y que supo exprimir de un modo magistral todas las posibilidades narrativas de la capital francesa. Bergfelder, Harris & Street (2007) comentan que "a principios de la década, los sets de las películas como *Sobre los techos de París* y *Viva la libertad* ya incorporaban muchas de las cualidades de un set –temáticas, coherencia arquitectónica, escala y autenticidad–" (p. 79)[17]. Igualmente advierten que Clair expresa su interés por la ciudad de París en *Sous les toits de Paris* y en otras películas en las que trabajó Meerson[18], como son *Le million* y *Quatorze juillet*. Por último, se deben reseñar algunos parámetros que para estos autores se erigen como representación del espacio urbano francés: las calles con adoquines, los edificios de apartamentos, las áreas de mercado y los salones de baile.

---

[16] "In this innovative opening sequence, we see how the facades of a set built on the backlot of the Epinay studios blend with the authentic spaces of contemporary Paris –in this case the neighbouring district of Epinay–adding a level of immediacy and realism to the viewing experience that was entirely new to French cinema". Traducción propia.

[17] "In the early part of the decade, the sets of films like Sous les toits de Paris and À nous la liberté already embodied many of the qualities of the set –thematics, architectural coherence, scale, and authenticity–". Traducción propia.

[18] Meerson también formó parte del equipo de Marcel L'Herbier en su filme *L'argent*, producido en la década de 1920 e incluido en nuestra muestra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En relación con la cuestión sonora, Barroso (2010) hace referencia a la antipatía de Clair por el invento del sonido y apunta que las partes mudas que se alternan acaban por imponerse en cuanto a minutaje. Jeanne & Ford (1997), por otro lado, se refieren a "una ingeniosa utilización de los recursos del sonido independientemente de la imagen y recíprocamente, para la consecución de efectos dramáticos imposibles en el teatro" (p. 111). Ciertamente, en la película de Clair el uso del sonido es innovador y creativo, y en algunas ocasiones el diálogo de la escena enmudece, de manera arbitraria, para solo dejar paso al sonido extradiegético, como en el cine mudo. En otras ocasiones, la palabra toma absoluto protagonismo y es capaz de narrar acontecimientos que no son perceptibles por la vista. Todas estas cuestiones las iremos repasando a lo largo del análisis. Paralelamente, nos disponemos a indagar en los ambientes y escenarios más relevantes del filme.

Comenzamos examinando el papel de las calles de la ciudad, lugares donde con ingenio, como hace Albert, pueden conseguirse algunas monedas, o donde con astucia, puede aprovecharse el despiste de los ciudadanos que cantan entretenidos en el coro para llevar a cabo pequeños hurtos. En las calles también se establecen algunos vendedores y quioscos, a la espera del comprador transeúnte. Estas son bulliciosas durante el día y espacios solitarios durante la noche, donde ladrones y delincuentes, como los liderados por Fred, pueden operar sin llamar la atención. Albert y Pola vagarán en la noche por las calles de París. Clair filma a través de diversos planos detalle el paso de sus pies por los adoquines de la ciudad, donde solo la luz de algunas farolas alumbra los desérticos rincones parisinos en la nocturnidad. El cineasta inserta la imagen de un reloj, que ocupa absolutamente la totalidad de la pantalla, primero para anunciar la medianoche y, posteriormente, las 01:00 horas. Pola no puede regresar a su ático porque Fred le ha quitado las llaves y pasa la noche en el cuarto de Albert.

La joven se une a este y le ayuda con su tarea diaria de vender panfletos con letras musicales para formar un coro en las calles de París. Pero entre el público hay un personaje que crea tensión en la escena, un policía que busca al causante de los hurtos en el lugar. También Fred se incorpora al coro como elemento inquietante. Albert, ante la situación, acelera el ritmo de su voz y, finalmente, logra escapar cuando un vecino, disgustado por tanto ruido, tira un jarro con agua creando unos momentos de confusión.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con motivo del conflicto entre el gánster y el cantante callejero, el cineasta concibe la brillante secuencia de la pelea de navajas, donde la ciudad muestra sus peligros, refugiados comúnmente en la oscuridad. Miguel Ángel Barroso (2010) la califica como excelente, con encuadres perfectos y plenos de sentido de la estética y la narrativa. Además, destaca cómo se aprovecha la "ausencia" de sonido ambiente para utilizar de fondo el ruido de un tren, que ahoga el fragor de la pelea. Nos referimos a una secuencia en la que el grupo de bandidos liderados por Fred se enfrenta a Albert por la noche, evidentemente amparados por la nocturnidad y la soledad de la urbe en este tramo del día, que convierte a las calles de París en una trampa. Como ya adelantaba Barroso, el sonido de un tren, que deja una estela de humo a su paso, pero que en sí no podemos apreciar, enmascara los ruidos derivados del conflicto. No se oyen ni golpes ni gritos. Clair plantea algunos planos tras la valla que separa al ferrocarril de la vía, por lo que algunas imágenes de la pelea no pueden contemplarse en su totalidad. Tras el paso del tren, Louis llega al lugar de los hechos y dispara a una farola. En consecuencia, la oscuridad en la calle se torna absoluta. Lo interesante aquí es que no podemos distinguir con claridad lo que ocurre, solo a unas sombras que se mueven confusamente, pero sí podemos oír el revuelo causado por los hechos.

Junto a la calle, otro tipo de escenario destacado es el bar, que se ve representado por varios locales que son lugar de encuentro, generalmente, de los personajes masculinos. Sin embargo, en las escenas más relevantes con respecto a este tipo de emplazamiento encontramos la figura de Pola. Dichas escenas tienen lugar en un establecimiento con grandes ventanales donde puden leerse, entre otras palabras, VINS, LIQUEURS, TÉLÉPHONE o APERITIFS. Precisamente los grandes ventanales a los que aludimos propiciarán un juego muy interesante con respecto al sonido. En primer lugar, nos referimos a la conversación que mantienen Louis y Pola tras los cristales. El rodaje se produce desde el exterior y la sonoridad de la conversación es inexistente, aunque si puede apreciarse la gesticulación. El sonido solo regresa cuando Louis sale del bar, dispuesto a auxiliar a su amigo Albert, que se encuentra en apuros con la banda de Fred. Tras esto tiene lugar la secuencia de la pelea de navajas. Tras el conflicto, Louis y Albert se refugian en el mismo local y logran esquivar a la policía. Entonces, Albert pone un disco en un gramófono y suena la obertura de la opereta *Caballería ligera* compuesta por Franz von

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Suppé, que perfectamente sirve tanto de acompañamiento a los primeros momentos de euforia como a la posterior pelea entre los amigos por el amor de Pola, quien acabará decantándose por Louis. Nuevamente, el cineasta utiliza aquí el recurso de grabar desde la calle, apreciándose tras los cristales una conversación entre Louis y Albert, de la que no podemos oír ni una palabra.

Como no podría ser de otro modo, los apartamentos de París también ostentan un papel protagonista en la cinta de Clair. El cineasta se recrea en la descripción vertical del bloque de apartamentos, con el número 8, en el que vive Pola instalada en el ático. Jugando con la inclinación de la ventana en el tejado, se utiliza un tipo de encuadre con el que se consigue que un visitante que llega a la habitación de la joven esté oculto para el espectador, hasta que posteriormente se descubre que es Fred. Las ventanas de los apartamentos enmarcan a sus ocupantes cuando la música suena en la calle y nos dejan apreciar atisbos de la vida parisina. También la vida de estos personajes parisinos será filmada desde el interior de los habitáculos que moran. Resulta de gran interés el apartamento donde vive Albert, decorado con fotografías de actividades deportivas en las paredes, algunas de ciclismo, que podrían corresponder al Tour de Francia. Entre sus utensilios, destacan una guitarra y un despertador. Este último elemento, al que ya nos referíamos en la década anterior como regulador de la sincronía urbana, se encuentra absolutamente incorporado a los hábitos de la vida moderna. Una escena muy significativa en esta localización es la de la discusión de Pola y Albert en la cama, a oscuras, en la que tenemos constancia de lo que ocurre gracias a las palabras, y en la que solo encontramos algunos indicios de movimientos. Otro hecho significativo que tiene lugar en el apartamento de Albert es su arresto por un robo que no ha cometido, el cual le hará pasar una temporada en una celda, mientras en su domicilio las flores o la barra de pan que terminaron en el suelo el día de su detención sufren el deterioro del paso del tiempo.

Por otra parte, París, heredera de la imagen dibujada por el cine en los años 20, es concebida con establecimientos como el salón de baile. En la calle se ubica junto a un hotel, otro tipo de negocio significativo de la década anterior, y cuyas connotaciones amorosas o sexuales lo relacionan con el salón de baile, lugar para el flirteo. Esta cuestión es anunciada por la propia fachada del local en la que encontramos un icono en forma de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

corazón, formado por luces y atravesado por una flecha. Ambos establecimientos se encuentran identificados desde el exterior con las palabras BAL y HÔTEL respectivamente. En el interior del salón de baile, las parejas bailan agarradas en la pista. En la decoración abundan las luces y las guirnaldas. Este lugar servirá como punto de encuentro y de ocio para los miembros de la banda de Fred, al igual que para el resto de personajes. Aquí es donde se origina la confrontación entre Albert y los gánsteres que propicia la pelea de navajas.

Clair proyecta una visión de la ciudad donde coexisten una gran diversidad de tipos, obligados a cohabitar, a pesar de las contrariedades. En París la astucia es una herramienta para la supervivencia y el amor un huracán que arrastra todo lo que se le acerca y que vuela libre sin condicionamientos.

3.3.4. *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*, Jean Renoir, 1932) | Francia

Jean Renoir ha sido una figura imprescindible dentro de la producción filmográfica francesa y ha ostentado un papel de gran influencia para los autores del Neorrealismo italiano y de la *Nouvelle Vague.* En los años del sonoro dejó atrás al genio vanguardista para metamorfosearse en aras del cine social, en un periodo en el que el activismo político estuvo muy presente en su vida:

> Renoir manifiesta así una clara predilección por las clases modestas frente a la alta burguesía a la cual tendía a satirizar. Utilizando técnicas de índole naturalista, como la utilización de escenarios naturales, incluso en el ámbito urbano, observándose ciertas reminiscencias con la obra de Erich Von Stroheim. (Guzmán & Vila, 2013, p. 33)

En 1932 Francia sufría los efectos de la depresión económica, hecho que tuvo implicaciones directas en la vida urbana. En el verano de ese mismo año la metrópolis se encontraba repleta de vagabundos. Rodeado de un clima poco esperanzador, Renoir estrena *Boudu sauvé des eaux*, una comedia en tono satírico basada en la obra teatral de bulevar de René Fauchois, cuyo protagonista es un mendigo. El estreno de la pieza

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

original tuvo lugar en 1919, en Lyon, y Michel Simon, el Boudu de Renoir, tuvo la oportunidad de interpretar a su personaje en una de las reposiciones de la obra de teatro.

Ángel Quintana (1998) indica que en el libreto de Fauchois se recurre al mito de Pigmalión. El vagabundo Boudu culmina un proceso de integración en la sociedad burguesa convirtiéndose en dueño de la librería. Se trata de un ser redimido por la cultura ilustrada. Sin embargo, este autor apunta que, en la versión de Renoir, Boudu responde a una criatura dionisíaca, un sátiro, que penetra en la ciudad, un universo ajeno a él, que se encuentra configurado a través del orden burgués. El *clochard* impone la lógica del desorden, sin moral ni ideología, en un espacio donde los instintos están reprimidos y donde la cultura se construye con el triunfo de la moral apolínea. La disonancia existente entre ambos planteamientos, el de Renoir y el de Fauchois, hizo que, inicialmente, el dramaturgo sintiera que la película era una traición a su pieza teatral.

En 1986, Paul Mazursky llevó al cine una versión titulada *Un loco suelto en Hollywood* (*Down and Out in Beverly Hills*) y protagonizada por Nick Nolte. Asimismo, en 2005 salió a la luz *Tenemos un problema gordo* (*Boudu*), de Gérard Jugnot, cuyo protagonista fue Gérard Depardieu.

Como si se abriera el telón, Renoir nos sitúa en un espacio teatralizado, de juegos amatorios entre una ninfa y un sátiro. Un fundido encadenado da paso a otra escena, presidida por un busto de Voltaire, figura que "ejemplifica un liberalismo que ha entrado en tensión con los postulados de la racionalidad" (Quintana, 1998, p.95). La pieza escultórica presenta un lugar consagrado a la cultura y a la ilustración. En él, Lestingois (Charles Granval) deja volar su imaginación hacia utopías que le son inalcanzables, mientras abraza a Anne Marie (Séverine Lerczinska), la sirvienta. Ella, en los sueños de Lestingois, ostenta el papel de ninfa. El librero también la designará con el nombre de Cloe, al igual que el mítico personaje que protagoniza un relato sobre el descubrimiento del amor y la sexualidad. Él, sin embargo, es el sátiro y se define con el nombre de Príapo, dios de la fertilidad. Tanto Bazin (1973) como Quintana (1998) coinciden en señalar que la música resulta un indicativo de los diferentes momentos eróticos de la película, como ocurre al inicio de la acción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Puede observarse en las siguientes escenas a un vecino que toca la flauta desde su ventana y la ubicación de la librería, donde reza "Livres anciens & modernes", en un edifico de grandes ventanales que se sitúa en una calle con el tránsito habitual de una zona céntrica de la ciudad. En la actualidad este edificio sigue en pie y sigue contando con una librería en el mismo espacio, que se ubica en el número 3 del quai Malaquais, junto al comienzo de la rue de Seine. En el negocio parisino, unos cristales dan a un patio donde una señora tiende la ropa y una planta superior alberga los aposentos del matrimonio burgués. En él, el librero incidirá por primera vez en un tema recurrente para Renoir, el de la juventud, al reconocer que pronto otro pastor, con su flauta nueva, se llevará a la que es su amante. Tras esto, Mme. Lestingois (Marcelle Hainia) entra en escena, a la vuelta de un funeral.

La acción se traslada al Bois de Boulogne, donde un niño juega con un barquito de juguete que navega por las aguas. Esta imagen evoca la película de los hermanos Lumière *Bassin des Tuileries* (1896). Boudu, con un aspecto un tanto alocado, el pelo greñudo, la barba abundante y las ropas desgastadas, se muestra con una actitud despreocupada, junto a su perro, cantando "Sur les bords de la Riviera" de Léo Daniderff. Esta canción la encontraremos también interpretada por Anne Marie y Lestingois en otros momentos, porque en ellos, aunque oculta para la sociedad, reside parte de esa naturalidad que es tan palpable en Boudu. Por el contrario, Mme. Lestingois se distingue por poseer un carácter más estricto y rancio. El anárquico *clochard* posee una postura absolutamente opuesta a la de Lestingois, comenzando porque se sitúa en el único espacio de la ciudad que carece de elementos reguladores de la sincronía urbana y porque es una criatura que vive el momento sin mayor preocupación o interés por aparentar ni por progresar. Su perro desaparece y él empieza su búsqueda por los espacios del entorno. En primer lugar, coincide con un estrambótico poeta. También preguntará a un policía que ignorará su petición de ayuda, pero que, sin embargo, se ofrece a auxiliar a una joven bella y con buena presencia.

De nuevo en la librería un estudiante se interesa por un epistolario de Voltaire. Aquí, una vez más, se hace referencia a una de las figuras más representativas de la Ilustración. Lestingois aprecia la inquietud del joven y decide regalarle el ejemplar, junto a otro libro. El estudiante se siente extrañado, pero el librero dice conocerle más de lo que piensa: "Usted se llama la juventud". Renoir otorga un valor extraordinario a la juventud, como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

etapa de la vida donde proliferan las oportunidades y se puede vivir con mayor intensidad y emoción.

En el exterior, la cámara ofrece una imagen del Sena con embarcaciones que dejan tras su paso un denso rastro de humo. Sobre las aguas, el pont des Saints-Pères, posiblemente alguna de sus últimas imágenes, ya que poco después sería reconstruido, llevando oficialmente por nombre pont du Carrousel. También puede apreciarse en el margen superior derecho del cuadro la silueta del Louvre. Podemos decir que esta estampa puede, fácilmente, trasladarnos al popular cuadro de Vincent van Gogh *Pont du Carrousel y el Louvre* (1886). Boudu deambula junto a los *bouquinistes*, cerca del río. El ritmo de la ciudad es distinto al del bosque, los ruidos, el ajetreo…

En uno de los aposentos del matrimonio Lestingois, en el que se encuentra ubicado un piano como un elemento más del mobiliario burgués, el librero observa con su catalejo desde la ventana, cuya vista permite contemplar el pont des Arts y el Sena. Este hecho supone que la ubicación de la librería sería prácticamente coincidente con la del Institut de France en el quai de Conti. A través de la cámara subjetiva, se aprecia como Lestingois sigue la pista de las mujeres que pasean. Encontramos aquí a un personaje *voyeur*, que disfruta con el placer de mirar. Este *voyeurismo* del que hablamos será el que posteriormente usaría de manera magistral el genial creador de suspense, Alfred Hitchcock, en una de sus obras más representativas: *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Desde su posición privilegiada Lestingois, modelo de ciudadanos francés, otea a Boudu, y dice no haber visto a "un vagabundo tan bien logrado". Desde un primer momento el *clochard* capta su atención y el librero observa cómo se lanza al Sena. Lestingois en la imagen de Boudu "celebra su propio pensamiento individualista, el desprecio de su propia condición burguesa y la liberación no materializada de sus instintos". (Quintana, 1998, p. 96). Christopher Faulkner (2007)



Figura 47: *Boudu sauvé des eaux* (1932)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

considera a "Boudu como una proyección del yo oculto de Lestingois, que libera las represiones ocultas bajo un barniz de respetabilidad burguesa" (p. 62).

Boudu chapotea en las aguas y el gentío se agolpa en la baranda del pont des Arts, ocupándola por completo. Renoir lo muestra a través de panorámicas y con un gran plano general que abarca todo el puente, y en el que los rostros de los curiosos quedan perdidos por la distancia. La perspectiva cambia y nos lleva, por un momento, al pont des Saints-Pères. Dicho puente, más tarde, aparece sutilmente a la vuelta de Boudu de la barbería, en una estampa típica parisina de vendedores en las calles. El rescate se hace efectivo y la multitud aclama al héroe. Christopher Faulkner (2007) comenta que "en el río tiene lugar una secuencia naturalista fantástica entre el ir y venir de los barcos y la multitud asomada al puente cuando Lestingois rescata a Boudu" (p. 60). Por su parte, André Bazin (1973) expone "que, para Renoir, pocas veces lo importante está en el valor dramático de la escena" (p. 29). Dicha argumentación se ve ampliada del siguiente modo:

> Una de las mejores escenas de *Boudu sauvé des Eaux*, la de la tentativa de suicidio en el Pont des Arts, ha sido rodada con evidente desprecio por la lógica de la escena. El gentío congregado sobre el puente y en las márgenes del río proporciona una abundante figuración benévola que no asiste, evidentemente, a ninguna catástrofe. Se encuentra congregado allí para ver rodar una película, toda esta historia le divierte y lejos de pretender que aparente la emoción que requeriría la veracidad de la escena, se podría pensar que Renoir le ha animado a que manifieste su divertida curiosidad. El montaje tampoco contribuye a hacernos pensar que ese gentío se interesa por Boudu, todo el mundo mira a la cámara como en los noticiarios y, como si pensara que la relativa falsedad de la interpretación no es demasiado evidente, Renoir hace tomar los planos del salvamento desde detrás del gentío, de forma que no queda ninguna duda sobre su ausencia de emoción. (p. 29)

El hilo de la historia continúa en el interior del negocio de Lestingois. Boudu es colocado sobre una banqueta donde recibe los primeros auxilios. Mientras tanto, en la calle los viandantes siguen agolpados a la espera de noticias que aporten información sobre su estado. Lestingois recibe el apelativo de héroe y es agasajado por su actuación, aun cuando el mendigo no está del todo recuperado. Este al despertar dice: "He fallado, vuelta a empezar". A partir de este momento, Lestingos se siente responsable de Boudu y asume

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un papel de tutela: "No puedo abandonarlo", expone. El *clochard* tiene un comportamiento espontáneo, no duda en llevar a cabo todas las peticiones que cree oportunas e impone su visión anárquica de la vida en el hogar, cuestionando cualquier convencionalismo que no le resulta de utilidad. Entre sus comentarios, pregunta si la corbata es para ahorcarse y expresa que con el vino blanco le "escuece la lengua". A pesar de su comportamiento disonante desde el principio, Lestingois le ofrece cobijo junto a su familia y le regala un décimo de lotería que llegando al final del relato es premiado con 100.000 francos. Los estropicios del *clochard*, como escupir sobre la *Physiologie du mariage* de Balzac, acabarán por desgastar los ánimos de los componentes del núcleo familiar y, sobre todo, de Mme. Lestingois[19].

La última figura ilustre de Francia que Renoir incluye en su película es la de uno de los representantes de la más elevada poesía francesa, Baudelaire. También hemos detectado que se cita su obra más universal, *Les fleurs du mal*. Con respecto a esta última, cuando Boudu es preguntado por el libro, indica que el negocio no es una floristería. Queremos destacar, llegados a este punto, la aparición tanto del poeta francés como de su obra en el filme *París* (*Paris*, Cédric Klapisch, 2008). Observamos cómo, a pesar de la diferencia temporal, resulta de total actualidad identificar a la capital francesa con Baudelaire y su poesía, presentes en la producción filmográfica del siglo XXI.

También es necesario reseñar que en el hogar hay una estancia que destaca frente al resto de los aposentos, se trata de la habitación con vistas al pont des Arts y al Sena. En la calle continúa la vida parisina, ajena a los avatares del hogar de la familia Lestingois. El exterior se encuentra inmutable y el interior ha sufrido una transformación absoluta tras el paso de una criatura estrambótica. Nos encontramos ante dos mundos divergentes, cuya conexión se establece a través de una simple ventana que resulta, asimismo, un rincón para la evasión.

[19] André Bazin (1973) atribuye el encanto de Boudu a la glorificación de la vulgaridad. Podemos afirmar que Michel Simon en el papel que protagoniza "ironiza con suavidad sobre los valores burgueses y la respetabilidad moral" (Hayward, 1996, p. 185).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con respecto a la cathédrale Notre-Dame, su primera aparición se remonta a la primera noche de Boudu en el hogar de la familia Lestingois. La catedral aparece emborronada por la oscuridad de la noche. El vecino toca la flauta en su ventana marcando la transición hacia la nocturnidad. En la noche, al igual que en el cine de los años 20, encontramos la presencia de un habitante más de la urbe, el gato. En la segunda aparición de Notre-Dame, el cineasta ofrece una descripción del monumento a través del uso de una panorámica vertical y otra horizontal, ahora con mayor nitidez. La flauta marca la transición de la noche al día, como en un despertar de cuento. Posteriormente, Renoir establece un interesante juego con la profundidad de campo, haciendo uso de un *travelling* horizontal y sirviéndose de la distancia que ofrecen los pasillos y la visibilidad que otorgan las ventanas. De este modo, partiendo del comedor donde desayuna la familia se pueden seguir los movimientos de Anne Marie a través de la casa. La tercera aparición de Notre-Dame también sirve como transición. En este caso, entre el momento de la comunicación de la condecoración y una escena en la que Boudu aparece caminando y fumando frente a la fachada de la librería. Aquí también va acompañada de la sonoridad de la flauta, aunque sin su intérprete. En cuanto a la última aparición de este emblema parisino, coincide con la última escena, que retomaremos más adelante.

Al final del relato, se descubren los escándalos amorosos que tienen lugar en el hogar y para Lestingois "la moral exige encontrar una salida que regularice en cierto modo la situación". La solución para poner fin al entramado será casar a Anne Marie con Boudu, lo que propiciará que de nuevo nos situemos en una localización campestre, concretamente, y como indica Christopher Faulkner (2007), en el río Marne.

Anne Marie está vestida de novia junto a Boudu, ataviado con sus mejores galas. Los personajes se encuentran en una barca a la que llegan los compases de unos músicos cercanos que interpretan *An der schönen blauen Donau* –pieza conocida en castellano como *El Danubio Azul*– de Johann Strauss. Lestingois dirige unas palabras a los jóvenes[20]. El librero atribuye al novio la cualidad de encarnar la "juventud

[20] El personaje expresa esta idea: "Bendita sea la fortuna que bajo la forma de un décimo de lotería permite a la juventud despreocupada unirse con la inocente belleza".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

despreocupada" y a Anne Marie el don de la "inocente belleza"[21]. Asimismo, traslada su rol como dios de la fertilidad a Boudu, a quien admira porque se expresa libremente y a quien quisiera asemejarse. Como vaticinaba al comienzo, un hombre más joven le arrebata a su ninfa, aunque se produce bajo su consentimiento. Sin embargo, el matrimonio no es el final concebido para el anárquico *clochard*. Boudu, no demasiado entusiasmado con el enlace, se inclina para coger una flor de loto y todos caen al agua.

Boudu, con su alma de vagabundo, se deja llevar por las aguas, que lo alejan poco a poco del resto de los personajes. El hombre emprende su camino, de nuevo en solitario, y cambia sus ropas por las de un espantapájaros, con las que se siente más cómodo. Las últimas imágenes revelan su retorno al espacio natural, a lo dionisíaco, donde puede vivir anárquicamente sin ser supervisado por seres dogmáticos. Ángel Quintana (1998) explica, en relación a esto, que en la mitología griega Dioniso es el dios de la vegetación y de la fecundidad, por tanto, su medio de existencia es la naturaleza y no la ciudad, que supone un espacio de orden y cultura. Este autor hace alusión a Friedrich Nietzsche: "En *El nacimiento de la tragedia*, Friedrich Nietzsche especificó que el mito dionisíaco ejerce una función catártica porque es capaz de liberar al individuo de su pasado cívico, poniendo en evidencia sus pulsiones internas". (p.93). Se puede afirmar que el río, cuyas aguas fluyen como fluye la propia vida, propicia que Boudu recobre de nuevo su libertad, zafándolo de las ataduras que le impone la vida burguesa. Despedimos a este peculiar personaje recostado en la hierba junto a una cabra, cantando la canción "Sur les bords de la Riviera".

En la última escena Renoir usa un plano aberrante, en el que se observa que despuntan algunos elementos de la cathédrale Notre-Dame, que se encuentra oculta prácticamente en su totalidad. En la escena, un pequeño grupo de hombres desfilan continuando la melodía interpretada por Boudu, hacia un lugar que desconocemos, pero al que llegarán siendo los únicos dueños de sus destinos.

[21] Continúa su discurso del siguiente modo: "Por una vez hemos podido satisfacer la moral de los tiempos y respetar las leyes de la divina naturaleza. Confiemos en que los dioses presidan la unión de Príapo Boudu y de Cloe Anne Marie".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3.5. *¡Aló, París!* (*Allô Berlin? Ici Paris!*, Julien Duvivier, 1932) | Alemania & Francia

Allô Berlin? Ici Paris! es una película del director francés Julien Duvivier, basada en una novela de Rolf E. Vanloo. En ella se retrata el paradigma de la tecnología de las comunicaciones, que dibuja un nuevo estatus mundial que permite mantener a las personas conectadas de manera global. En las primeras imágenes aparece una bola del mundo, telefonistas ejerciendo su profesión en las centralitas y personas con diferentes caracterizaciones que interactúan con otros a través del aparato telefónico. Duvivier utiliza, como recurso expresivo, planos de imágenes multiplicadas de un mismo teléfono o de unas mismas manos u orejas. En todo momento, el cineasta quiere provocar la sensación de que este nuevo medio posee la mágica capacidad de conectar a multitud de interlocutores, sin ser relevante su ubicación espacial. Solamente esta tecnología es capaz de propiciar un tipo de relación como la que se relata. Dicho vínculo no hubiera podido crearse en momentos anteriores de la historia de la humanidad.

Como marco, el cineasta ubica a los protagonistas en dos grandes capitales europeas: Berlín y París, ostentando esta última un mayor protagonismo. El romance comienza a través de una línea telefónica que une las dos capitales, sin que los jóvenes hayan podido tener conocimiento, inicialmente, de la imagen del otro. Ralph Schor (2007) indica que Duvivier narra el idilio entre un alemán, Erich (Wolfgang Klein), y una francesa, Lily (Josette Day), sin alusión a cargas políticas o psicológicas heredadas del pasado. Ciertamente, nos encontramos ante una comedia, con algunos enredos, que expresa una situación de armonía entre los pueblos. De hecho, uno de los acontecimientos más relevantes de la película es la recepción celebrada en honor al presidente de las Repúblicas Libres Transoceánicas en Berlín.

La ausencia de contacto físico entre los enamorados propiciará que los amigos de ambos, Annette (Germaine Aussey), francesa, y Max (Karl Stepanek), alemán, planifiquen suplantar sus identidades. De este modo, la falsa Lily recibe a Erich y el falso Erich se encuentra con Lily. Ambas citas tendrán lugar en una estación de tren, espacio imprescindible de la ciudad moderna. Por otra parte, apuntamos que Max llegará a París

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con un acompañante. En cualquier caso, y a pesar de las trabas, el destino hará que Lily y Erich coincidan en Berlín en la recepción.

En la película se perfilan diferentes ambientes que serán frecuentados por unos u otros personajes en función de sus características y necesidades: una *brasserie*, un restaurante solo para damas, los bloques de edificios, los hoteles, los quioscos, la centralita telefónica con el reloj que marca el horario laboral o las calles céntricas y concurridas. Cabe señalar que la figura del reloj será insertada en diferentes momentos, incluso a través de la técnica de la sobreimpresión, para marcar el devenir de las horas.

Entre los ambientes y escenarios parisinos que componen el retrato de la capital francesa, destacan dos por la posición que ostentan en el París real. El primero es un cabaret con actuaciones en directo, elegido por el exquisito gusto de Lily para llevar al supuesto Erich. En el exterior del local se localiza un letrero donde destacan las palabras "Lapin à Gill". Este establecimiento se encuentra situado en la esquina de la rue Saint Vincent con la rue des Saules en Montmartre. El cabaret debe su nombre al caricaturista André Gill, quien en 1875 pintó un letrero en el que representó a un conejo escapando de una cazuela. Entonces, el anciano cabaret era conocido por dicho lema, Le lapin à Gill, que posteriormente derivó en su apelativo actual, Lapin Agile. El segundo lugar es el salón Bal Négre, un legendario establecimiento parisino situado en la rue Blomet. Se trata del ambiente seleccionado por Annette para pasar una noche de bailes con Erich.

La primera estampa típicamente parisina de *Allô Berlin? Ici Paris!* recoge uno de los principales iconos de la urbe, la basilique du Sacré-Coeur. La ubicación elegida por el cineasta para hacer al espectador partícipe de estas vistas es el punto de convergencia entre la rue Lamarck y las escalinatas de la rue Maurice Utrillo, donde se localiza el hospedaje de Max y su acompañante, un hotel en cuya fachada se hace referencia al término SAVOYARDE, apelativo que recibe una de las campanas del templo en cuestión. Tras esta espectacular presentación, con unos planos en los que la basílica adquiere un absoluto protagonismo y, además, es señalada por un trabajador del hotel desde la ventana, tendrá lugar una de las secuencias más llamativas relativas a la representación de la capital francesa. Duvivier diseña un auténtico *tour* guiado en un autobús por los iconos más relevantes de la metrópolis. Se trata de la primera película de esta muestra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que reproduce esta fórmula de presentación de la urbe. En la secuencia se aprecia la aparición de los siguientes emplazamientos: el Palais Garnier, la Madeleine, la place de la Concorde con el obélisque de Louxor, el Arc de Triomphe, el río Sena, la Tour Eiffel, la cathédrale Notre-Dame, que se advierte semioculta durante una parada del autobús, y el Panthéon. Cabe señalar que, durante la parada, el compañero alemán de Max se pierde del grupo. Esto lo llevará a deambular por la ciudad sin rumbo. Además, esta situación le provoca un sentimiento de desencuentro con la urbe. El cineasta satiriza sobre la forma en que los visitantes plantean sus recorridos por las ciudades, a través de tediosos itinerarios guiados, que les impiden sumergirse en la auténtica vida de los entornos urbanos, que se encuentra tras las esquinas de los grandes bulevares, alejada de las calles céntricas, en las plazas deshabitadas…



Figura 48: *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932)

Kracauer (como se cita en Perivolaropoulou, 2009) destaca visualmente esta secuencia. Perivolaropoulou explica que el teórico no solo desarrolla una crítica sobre los viajes organizados, sino que apunta un problema de no percepción del espacio próximo, puesto que los turistas frente a los monumentos no son capaces de verlos verdaderamente. Por esta explicación se deduce que la capacidad de ver verdaderamente reside en el hecho de apreciar con detenimiento el objeto de interés, algo que no ocurre en la película. A través del análisis se ha constatado que esto se evidencia con el uso de planos aberrantes y destacando aspectos como los problemas que sufren los pasajeros para encontrar una correcta visibilidad por las ventanas del autobús o la importancia que le dan a la guía de viaje, en lugar de a los espacios reales. La sucesión de imágenes, que conforman esta secuencia, crean en el espectador una sensación de velocidad, de inestabilidad y de vértigo.

En relación a la aparición de la place de la Concorde, se percibe que Duvivier le otorga una posición más destacada que al resto de iconos del *tour*. Este emplazamiento aparece

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con una ambientación nocturna y con sus emblemas característicos: las fuentes y el obelisco. La pareja compuesta por Lily y el falso Erich paseará a través de ella, sin percatarse de que comparten el mismo espacio con el compañero alemán perdido.

Por último, se plantea una incógnita con una de las localizaciones. El compañero perdido de Max, en su deambular taciturno por la ciudad como un *flâneur*[22] sin rumbo fijo, llega hasta una zona industrial con caudal, similar a la de los paisajes de *L'Atalante*, por lo que podría corresponder con un emplazamiento de París en las cercanías del Bassin de la Villette, cuestión que no se puede afirmar con rotundidad.

3.3.6. *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) | Francia

La corta, pero intensa, carrera cinematográfica de Jean Vigo lo ha elevado al olimpo de los grandes realizadores de la historia del cine francés. Antes de su prematura muerte en octubre de 1934, a la edad de 29 años, tuvo tiempo de rodar cuatro películas: dos cortometrajes, *Taris, rey del agua* (*Taris, roi de l'eau*, 1931) y *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, 1930); un mediometraje, *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*, 1933); y un largometraje, *L'Atalante* (1934). Vigo era hijo de dos anarquistas, Emily Clero y Eugène Bonaventure de Vigo, cuyo seudónimo era Miguel Almereyda. La ideología de sus progenitores marcaría su vida y, por extensión, su obra, caracterizada por la denuncia social.

Luce Vigo (2006), hija de Jean y Lydu Vigo, recuerda unas palabras de su padre extraídas de la presentación, titulada "Vers un cinéma social", de *À propos de Nice*, que tuvo lugar el 14 de junio de 1930 en el Théâtre du Vieux-Colombier ante el Groupement des Spectateurs d'Avant-Garde. Jean Vigo define lo que para él representa el cine social y habla del punto de vista documentado, que implica la existencia de un cine donde el autor defiende claramente su perspectiva. Se refiere a un tipo de documental que exige un posicionamiento. Este sería el tipo de proyectos en que se enmarcaría Vigo:

[22] Figura representativa de la poesía de Charles Baudelaire. Sus acepciones son diversas: un paseante, un caminante, un vagabundo o un callejero.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Es también un joven exasperado que, junto a su cómplice Boris Kaufman, se empeña en denunciar, con crueldad y humor, lo que siempre le ha horrorizado: la ociosidad de una burguesía hecha de muertos vivientes, las secuelas o las amenazas inaceptables de las ideas militaristas, las injusticias sociales. (Luce Vigo, 2006, p. 18)

Sin embargo, señala que, al mismo tiempo, se entrevé el júbilo de poder expresarse por fin "en cine", un júbilo que es la fuente de sus invenciones cinematográficas, pero que no le desvía del "punto de vista documentado". La hija del cineasta indica que "basta con recordar esa fijación de *L'Atalante* en los paisajes de los polígonos industriales, en la belleza ordinaria, magnífico contrapunto a los lugares cerrados cargados de erotismo" (p. 18).

Resultan acertadas las apreciaciones de Jean-Pierre Jeancolas (1997) sobre este director: "Fue un meteoro, inventó un cine diferente y fue un ignorado durante más de un cuarto de siglo" (p. 36). Solo tenemos que poner atención a la odisea experimentada por *L'Atalante* para constatar las palabras de Jeancolas. Para revivirla, nos remitimos, en los extras de la edición que manejamos[23], a la reconstrucción realizada por Pierre Philippe y Bernard Eisenschitz[24]. El rodaje sufrió interrupciones a causa del mal estado de salud de Vigo debido a su tuberculosis, comenzó el 10 de noviembre de 1933 y terminó a finales de enero de 1934. Su financiación corrió, fundamentalmente, a cargo de Jacques-Louis Nounez, que consiguió que la Gaumont-Franco-Film-Aubert participara en la producción. Los guiones propuestos por Vigo fueron rechazados por ser considerados demasiado arriesgados. Finalmente, la película se basó en un texto de Jean Guinée, cuyo seudónimo era Roger de Guichen. Según el cámara Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov, el cineasta sacaba partido de las condiciones meteorológicas que tuvieron lugar durante el rodaje. Esta cuestión también es comentada por Quintana (2006b):

> Vigo trabajó con absoluta libertad permitiendo que las situaciones, los inconvenientes de la producción y los imponderables de la puesta en escena modificaran el tejido de una

[23] Edición en DVD de *L'Atalante* de Sherlock Home Video 2005.

[24] También utilizamos como referencia un artículo de Bernard Eisenschitz publicado en 2006, en el que el autor revisa los acontecimientos ligados a la producción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> obra en la que el cineasta no cesó de jugar con las atmósferas meteorológicas y con las situaciones climáticas. (p. 92)

Louis Chavance fue designado como responsable del montaje, durante el cual Vigo debió ausentarse por el estado de su enfermedad. La acogida de los distribuidores fue pésima y se decidió añadir a la cinta "Le chaland qui passe", que pasó a ser el título de la película. En diferentes versiones de *Le chaland qui passe* se sustituye la música de Maurice Jaubert y, en dos ocasiones, se reemplaza el silencio o el sonido directo. Así comenzaría la historia de mutilaciones y transformaciones.

En 1940, Henri Beauvais, administrador de Gaumont en 1934 y de la que se independiza con la sociedad Franfilmdis, compra los derechos y los materiales. Reconstituye por sus propios medios una versión y restablece la música de Jaubert. Posteriormente, Henri Langlois hace un tiraje del material e intenta una restauración más completa que presenta en 1949 en el Festival del Cine Maldito de Biarritz. Cuando Beauvais se jubila en 1985, Gaumont adquiere Franfilmdis, recuperando los derechos y copias, al igual que el material filmado, los descartes y los sonidos depositados en la Cinemateca. Durante el proceso de restauración que tuvo lugar en 1990, a cargo de Pierre Philippe y Jean-Louis Bompoint, se tuvo acceso a una copia original encontrada en el Archivo Nacional de Cine y Televisión del British Film Institute. Por último, en 2001, la Cinemateca Gaumont deseó revisitar el trabajo realizado en un sentido filológicamente más riguroso.

L'Atalante narra la historia de amor de una pareja de recién casados, Jean (Jean Dasté) y Juliette (Dita Parlo), embarcada en una chalana que se dirige a París, una ciudad que irrumpirá en la vida de los jóvenes trastocando sus lazos afectivos. Vigo nos hace participes de la evolución de una relación basada en el amor, aunque compleja por las circunstancias en las que viven los protagonistas que, además, se ven alteradas por una criatura extravagante, Le père Jules (Michel Simon), un personaje tan anárquico como Boudu, interpretado tiempo atrás por el mismo actor. Los tres convivirán con un joven grumete interpretado por Louis Lefebvre. Sin embargo, este personaje se encuentra comúnmente obviado por las reseñas críticas, al no resultar un agente cuya acción sea trascendental para la trama. Reproducimos aquí algunas de las aportaciones que consideramos más acertadas sobre este largometraje:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Una historia de amor y de ternura a bordo de una gabarra, un filme lleno de connotaciones breves, de gestos, de miradas, de objetos, de golpes de luz seleccionados por la cámara aparentemente desenvuelta de Boris Kaufman. Una extraña y singular mezcla elegíaca, entre otras cosas porque vuelve la espalda a la veta literaria que triunfaba en el mejor cine de antes de la guerra. Vigo va por delante, muy por delante (Jeancolas, 1997, p. 36)

Por su parte, Isabelle Marinone (2006), quien utiliza el calificativo de "utopía libertaria", explica que "constituye la síntesis de dos tendencias del cine libertario-educativo (social) y de vanguardia, hasta entonces separados" (p. 41). Ángel Quintana (2006b) indica que abre "las puertas al realismo poético francés de los años posteriores a la victoria del Frente Popular en las elecciones de 1936" (p. 95) y expone que Vigo presenta la irrupción de la sexualidad en las más básicas estructuras sociales. Asimismo, ofrece el siguiente comentario:

> Observar con pesimismo, un entorno social en el que el sentido de la revuelta se ha modificado y donde el amor se ha convertido en el gran refugio existencial. Vigo construye un canto lírico a la vida y a la pasión amorosa, pero con clara conciencia de que en plena década de los años treinta algunas cosas ya no eran como antes: el legado de las vanguardias se estaba transformando de forma progresiva, pues se imponía un cierto retorno al orden que implicaba el surgimiento de un cierto modelo realista en el interior del cine francés. (pp. 92- 93)

El teórico también hace alusión al papel de los personajes. Habla de un juego constante de contrastes entre los dos protagonistas, que viven el desgaste de su relación por la monotonía y por la angustia que les provoca la presencia de un intruso, Le père Jules. Señala que este último retoma las insolencias de Boudu, ya que su orden se basa en un atentado constante contra el mundo pequeño burgués. Además, apunta que Le père Jules se encuentra rodeado por elementos exóticos y que el cierto aire de primitivismo que posee le lleva a la inhibición.

Rafel Miret (2005) también pone su atención en los protagonistas. Hace referencia a su emotividad y vitalismo, que les hace escapar de los clichés. Pocas veces, expone, se ha conseguido en el cine una sensación de *joie de vivre* como la que desprenden, viviendo sus emociones y decepciones sin ataduras ni prejuicios. De este modo, indica que "amor, amistad, ternura, esfuerzo y solidaridad son las bases de su relación, con el permanente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trasfondo de una Francia popular" (p. 48), hecha de trabajadores humildes, vendedores ambulantes, barracas de feria, concurridas salas de baile, pequeños carteristas y largas filas de obreros en busca de trabajo.

La proa de L'Atalante inaugura el filme. En ella se lee claramente el nombre del barco, ese nombre que es la seña de identidad de la película, porque la barcaza ejemplifica el recorrido emocional de los personajes y su evolución personal ante las vicisitudes que la vida les presenta. ¿Cuál es el destino de los marineros de L'Atalante? Ser viajeros sin rumbo fijo, ser libres, vivir con amor. Todas estas cuestiones son recogidas por el título, que desafortunadamente fue condenado al ostracismo durante tantas décadas. Por suerte, y gracias a quienes han luchado por rescatar esta mágica obra, hemos podido empatizar con aquellos personajes sin tabúes, capaces de vivir un amor con pasión, liberados del pudor y felices por no encontrarse atados a falsas apariencias. La recuperación de *L'Atalante*, de un modo lo más cercano posible a lo que pudo ser concebido por su artífice, no supone simplemente la recuperación de una de las mejores películas de la historia del cine francés y, por extensión, de la historia del cine mundial. La materialización de este proyecto implica rescatar al propio Jean Vigo, porque él es Jean, él es Juliette y él es Le père Jules, porque su esencia era la libertad.

A esta modesta barcaza llegarán los jóvenes recién casados cogidos del brazo, con la comitiva tras ellos, sin viaje de novios, sin celebraciones y motivados por el gran sentimiento que les une. Le père Jules, a quien le gusta rodearse de gatos con su extravagancia habitual, los recibe junto al grumete. La pareja embarca en L'Atalante. Juliette todavía se encuentra con sus vestimentas nupciales. Los jóvenes se marchan alejándose de la tierra firme. La gabarra va dejando atrás los paisajes franceses que se proyectan junto a las aguas. Violeta Kovacsics (2013) define el recorrido de la siguiente manera:

> *L'Atalante* refleja un paisaje bruto: el del canal de l'Ourcq de principios del siglo XX. Se puede realizar el recorrido que hace el barco en el filme de Vigo, desde las afueras de París hasta el canal St. Martin, pasando por el Bassin de la Villette. (p. 146)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los personajes se encuentran inmersos en la vida de navegante, en un barco con mínimos espacios, aunque bien aprovechados[25]. Durante el viaje, cerca de la Vilette, Juliette se verá encandilada por las noticias que llegan a través de la radio sobre París, una ciudad que despierta en ella una gran expectación y una imperiosa atracción. Una vez en la urbe, el canal Saint-Martin ostentará la función de nexo de unión entre los personajes y el espacio urbano, como pasarela que conecta el menguado y anodino universo de la barcaza con el exotismo de lo desconocido, de lo novedoso, de un espacio sin límites, sin acotar. Sin embargo, la atracción por París no se ejerce de igual modo en todos los personajes. Mientras Le père Jules y Juliette muestran un gran interés por sumergirse en la metrópolis, Jean mantendrá una actitud de mayor indiferencia. Ángel Quintana (2006b) habla de una ciudad ajena al oasis del amor puro, "una ciudad que se transforma en un principio de realidad que pretende entrar en constante diálogo con la poética vanguardista del pasado" (p. 95).


Figura 49: *L'Atalante* (1934)

En París, Le père Jules visita a una vidente y se emborracha tras su paso por unos bares. La pareja asiste a un salón de baile, Aux 4 Nations, donde un peculiar vendedor ambulante provoca los celos de Jean y la admiración de Juliette. Esta visita no hará más que abrir el apetito de la joven por indagar aún más en las entrañas de la urbe, lo que propiciará su escapada de la barcaza. Dicha escapada provocará que Jean quiera marcharse a Corbeil, dejando a su esposa atrás. En la ciudad, Juliette tendrá la oportunidad de ojear los escaparates, con joyas, muñecos o vestidos. Sin embargo, un reloj metropolitano y el suyo

[25] Puede, incluso, observarse entre el mobiliario una máquina Singer de coser y en el camarote de Le père Jules números objetos estrafalarios, tan llamativos como sus tatuajes, de distintas partes del mundo. Hay juguetes, aparatos de música, cuadros y cacharros que ha adquirido durante sus viajes, de Caracas a Japón. Entre ellos Juliette encuentra, tras una puerta, unas manos preservadas en un tarro, que según Le père Jules pertenecen a un amigo que murió hace tres años y del que también conserva una foto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de pulsera le harán percatarse de que es hora de regresar a L'Atalante, aunque es demasiado tarde. La chalana ya ha dejado tras su paso los paisajes industriales, rumbo a un nuevo destino. En un intento por reencontrarse con su esposo, Juliette tratará de coger un tren, pero, tras sufrir un robo, no le queda otra alternativa que pasar la noche en un hotel, uno de los espacios urbanos por excelencia.

En este sentido, Rafel Miret (2005) comenta que abundan los momentos mágicos y poéticos y, en concreto, destaca dos secuencias memorables: el chapuzón de Jean y la solitaria noche, cargada de erotismo, de los amantes tras su separación. Ella en un hotel y él en la barcaza. A continuación, ofrecemos la valoración que hace el teórico de la secuencia:

> Vigo supo reflejar en la pantalla toda la fuerza del impulso erótico, acentuado por el hecho de que el reducido espacio de las cabinas incrementa la sensación de proximidad física de los cuerpos, sin llegar a mostrarlo de forma explícita. (p. 48)

También Ángel Quintana (2006b) comenta estos míticos momentos y subraya la importancia de la utilización de la luz y los componentes vanguardistas:

> Los reflejos luminosos provocan un marcado contraste entre la sombra y la oscuridad sobre unos seres medio desnudos que provocan, con sus movimientos, una auténtica poética de la ausencia. Al filmar la escena, Vigo utiliza elementos provenientes de la estética vanguardista, como el ralentí de las imágenes, la exageración de la representación a partir de la fuerza del deseo hasta convertirlo en la manifestación de un *amour fou* y la creación de un juego de luces y sombras que pretende embellecer, y hacer visible, la fuerza de la imagen. (p. 95)

En cuanto a la otra secuencia apuntada por Miret, encontramos a Jean, desesperado por la ausencia de Juliette, que se sumerge en las aguas con los ojos bien abiertos y con la esperanza, tal y como su amada le contó una vez, de verla. Allí está su esposa vestida de novia, como una fantasmagoría, fruto de un intenso deseo. Miguel Ángel Barroso (2010) destaca la belleza de la secuencia, en la cual "Vigo rueda unos estéticos planos acuáticos en los que se mezcla el surrealismo con el romanticismo" (p. 74).

El agua ostenta diversas e importantes connotaciones. Supone un recorrido de crecimiento espiritual para los personajes, estando su simbología estrechamente ligada con la que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

posee la propia barcaza. El agua conduce y propicia la fluidez de la vida hacia la madurez, una madurez caracterizada por la consolidación del deseo de amar y de caminar libremente hacia el destino elegido:

> El agua, portadora de sueños, de dulzura, acompaña el amor de los amantes y representa el motivo principal del largometraje. Constituye el medio de reapropiarse de uno mismo, de volver a uno mismo, pero también el de la comunicación con el 'otro'. Vigo inventa la metáfora de la inmersión en el elemento líquido, en la escena del tonel lleno de agua en el que los amantes sumergen sus cabezas, o aun en la del salto del 'capitán' al río para ver a su amada de nuevo. El agua como vínculo aporta sobre todo la renovación, fluye y se lleva el amor verdadero que transforma y revoluciona a los seres. Todos los personajes comparten el mismo amor, el de la libertad, y ahí, *L'Atalante* traduce otra forma de vivir, otra forma de pensar el tiempo, de existir en el mundo. (Marinone, 2006, pp. 39-40)

Llegados a este punto, creemos relevante reproducir una reflexión de Ángel Quintana (2006b) sobre el papel de los ríos en el cine de los años 20 y las películas predecesoras a esta:

> En algunos de los títulos más importantes de los años veinte, en los que se presentó una cierta dialéctica entre los postulados vanguardistas y una poética de lo real marcada por cierto sustrato documental, los ríos jugaron un papel muy destacado. Una serie de películas[26] diseñaron una interesante poética integrada por la presencia dentro del cuadro fílmico de una serie de barcazas que transportan mercancías por los numerosos canales que surcan la geografía francesa y sobre todo por la presencia de unas aguas turbulentas, que en muchos casos parecen ser como el preludio de una cierta calma amenazadora que va a poner de relieve el juego de pulsiones y frustraciones del que hacen galos los principales personajes. En cierto modo, *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo puede considerarse como la obra que canaliza las exploraciones llevadas a cabo en el resto de películas fluviales y que expande sus hallazgos hacia otros territorios del cine para abrir las puertas al cine moderno. (p. 87)

[26] *L'hirondelle et la mésange* (André Antoine, 1920), *La Belle Nivernaise* (Jean Epstein, 1923), *La hija del agua* (*La fille de l'eau*, Jean Renoir, 1924), *Maldone* (Jean Grémillon, 1927).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la película, la barcaza llegará hasta Le Havre, hasta el mar, donde Jean alcanza el máximo grado de desesperación por la pérdida de Juliette. Desde un punto de vista pesimista, más allá del mar y más allá del desamor no queda nada. Ante esta trágica situación, Le père Jules toma la iniciativa de intervenir y de buscar a la patrona. De este modo, Vigo lo localiza de nuevo en París, atravesando una de las pasarelas de canal Saint-Martin y en el Palace Chanson. Gracias a la "La canción de los marineros", melodía recurrente y que Juliette hace sonar en estos últimos momentos de la trama, Le père Jules la halla. Entonces, volverá a reencontrarse con Jean de una manera apasionada.

3.3.7. *Margarita Gautier* (*Camille*, George Cukor, 1936) | EE.UU.

De la mano de Alejandro Dumas y de su popular novela, George Cukor se sumerge hábilmente en la opulenta vida parisina, regida por hombres adinerados, señoritas de compañía, el teatro, las fiestas, el juego… y el oculto dolor de una mujer, Margarita Gautier (Greta Garbo), cuyo modo de vida le permite mantenerse rodeada de lujos, pero le impide ser feliz. Más allá de ofrecer a la actriz la posibilidad de involucrarse en un personaje de primera relevancia, "Cukor también, no por casualidad, guio a Garbo a su mejor actuación en el papel de la heroína condenada de Dumas"[27] (Bernardoni, 1985, p. 32). Jean-Christophe Ferrari (2012) expone su opinión sobre la interpretación de Greta como encarnación de la mujer parisina. Sobre su rostro explica que permite al espectador vislumbrar algo parecido a la feminidad absoluta. De igual modo, el autor alude a la "constelación" de lugares que la ciudad pone a disposición de los cineastas y que una tradición pictórica y literaria desde hace mucho tiempo ha identificado como espacios favorables para la puesta en escena de lo increíble. En relación a esta cuestión, indica que en la película las escaleras del teatro marcan los encuentros amorosos, en los que se mezclan solemnidad y emoción.

El relato comienza con un texto que sitúa la acción en 1847 y en el contexto explicado. La primera estampa parisina reúne las piezas que componen una calle de la ciudad: las

[27] "Cukor also, not incidentally, guided Garbo to her greatest performance in the role of Dumas' doomed heroine". Traducción propia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

viviendas, los coches de caballos, las farolas y una floristería, Mme. Barjon Fleurs, a la cual Margarita Gautier acude para adquirir sus flores preferidas, las camelias. Como elemento más lejano se observa una aguja, la cual ha planteado una situación de incertidumbre en el análisis. Una primera conjetura nos sugiere la presencia de la cathédrale Notre-Dame o de la Sainte-Chapelle. Sin embargo, al tratarse de una recreación en estudio, que obvia la presencia de otras partes del edificio y que adapta la presentación de este elemento a las exigencias del decorado, no se ha podido llegar a una conclusión.

A pesar de que Cukor inaugura la película con una alusión directa a las calles parisinas, la parte de la trama que tiene lugar en la capital francesa se desarrolla principalmente en localizaciones interiores. Juan Antonio Ramírez (1993) apunta que los sets[28], con molduras carnosas y exageradamente curvilíneas, fueron un ejemplo inmejorable de lo que puede denominarse "barroco burgués hollywoodiense":

> El barroco, por su recargamiento decorativo, pudo servir, en efecto, como estilo apropiado para denotar riqueza, distinción, etc., y todo eso era requerido con frecuencia en películas de variada naturaleza. Podemos denominarlo, para entendernos, *barroco burgués*. Los ejemplos abundan en los años veinte, pero es durante los treinta y cuarenta cuando este 'estilo' parece haber alcanzado su apogeo. (p. 229)

En representación del refinamiento, la alta cultura y el espectáculo, se erige el teatro, con una decoración pomposa con fastuosas lámparas y elegantes escalinatas. En los palcos los personajes flirtean y se cuecen los encuentros entre señoritas de compañía y caballeros que tendrán lugar con posterioridad en una mayor intimidad. Mientras tanto, las bailarinas despliegan todas sus virtudes en el escenario. Este es un ambiente relevante para Cukor y plantea en él algunos de los momentos más trascendentales, como encuentros entre

[28] Ramírez hace una comparación con los decorados de la adaptación cinematográfica de esta obra de Dumas en el año 1921, bajo la dirección de Ray C. Smallwood. El teórico afirma que la película de los años 20 fue el mejor trabajo de Natacha Rambova, responsable de la dirección artística, y reseña que la influencia del expresionismo alemán es perceptible en casi todos sus decorados. En este sentido, aprecia que los decorados no evolucionaron necesariamente hacia una mayor simplificación; siendo el cambio hacia "lo moderno" complejo y tortuoso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personajes que definen el devenir de los acontecimientos. También en el inicio se establece todo el entramado amoroso.



Figura 50: *Camille* (1936)

Otro emplazamiento significativo es el hogar de Margarita Gautier, adornado con candelabros, un piano, cortinas voluptuosas o cuadros, entre otros enseres decorativos. París ha permitido que la protagonista prospere a nivel socioeconómico, lo cual le ofrece la posibilidad de celebrar fiestas desenfadadas en un ambiente de risas, cenas y bailes que comparte con sus afines. Sin embargo, los síntomas de la enfermedad de la dama de las camelias brotan interrumpiendo los momentos de frívola felicidad, delatando su fragilidad, no solo física, sino también emocional. Asimismo, en el hogar tendrán lugar los encuentros con los amantes.

Como espacio lúdico, Cukor presenta el casino más elegante y moderno de París. Las gentes de un estatus social elevado se reúnen en torno a las mesas de juego, donde los caballeros se desafían apostando sus fortunas. Además, en la ciudad hay subastas de enseres exquisitos y de caballos que son exhibidos en la calle mientras los postores pujan desde los balcones. Margarita Gautier habita estos espacios, que también la atrapan con deudas, mientras se encuentra inmersa en el dilema de amar a Armand (Robert Taylor), un joven cuyo futuro puede verse influenciado por su relación con ella, o vincularse con el barón de Varville (Henry Daniell), que pude proporcionarle un porvenir sin preocupaciones.

Como contraste, parte de la acción se desarrolla en el campo, en un tiempo en el que Margarita Gautier siente la mayor felicidad de su vida y puede celebrar el amor que siente junto a Armand. Las estancias que mora son sencillas en contraste con sus lujosos aposentos parisinos. Se escuchan los ruidos de los animales y el aire es delicioso. Sin

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

embargo, ni en aquel lugar es capaz de eludir la presencia del barón, que posee un castillo en los territorios campestres.

La dama de las camelias se encuentra condenada irremediablemente a la tragedia, a la que es arrastrada por los problemas de salud que sufre y que se ven agravados al final del relato. Los últimos días de su existencia los pasa en una cama en sus aposentos parisinos, con la soledad de haber perdido a su verdadero amor. A pesar del resentimiento que sufre, Armand decide visitarla y sosteniéndola en sus brazos, moribunda y antes de exhalar su último aliento, le hace una promesa: "Te llevaré lejos de París donde no tengamos malos recuerdos".

París es una moneda de doble cara, de felicidad efímera y de sentimientos hipócritas. Como metáfora, ha asfixiado los propósitos, las ilusiones y ha matado el futuro de Margarita Gautier, que solo pudo hallar la dicha en la lejanía de la inconmensurable urbe.

3.3.8. *Hotel del Norte* (*Hôtel du Nord*, Marcel Carné, 1938) | Francia

La película está basada en la novela homónima de Eugène Dabit, cuyos padres regentaron el hotel original, ubicado en el número 102 del quai de Jemmapes en París, junto al canal Saint-Martin. Violeta Kovacsics (2013) hace referencia a la inmortalización de este hotel a través de lo literario y lo cinematográfico e indica que su fachada blanca y sus letras de mosaico azul son parte del paisaje del canal. El establecimiento en la actualidad es un restaurante.

Para la producción de Carné, el hotel fue reconstruido en los estudios Boulogne-Billancourt, siendo el responsable de la dirección artística Alexandre Trauner. Bergfelder, Harris & Street (2007) apuntan que, en estudios históricos, escasas investigaciones en materia de diseño de sets han sobrestimado el trabajo de este profesional, cuyos diseños han sido considerados excepcionales en escala y ejecución. Asimismo, se ha apreciado que su colaboración con Carné había llegado a definir los logros de una época. Sin embargo, subrayan los autores, su labor ha tendido a ser leída sin el beneficio del contexto histórico y sin el entendimiento de cómo distintos tipos de prácticas desarrolladas en los primeros años de la década han dado como fruto la creación de sus sets magistrales. Por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otra parte, explican que la recurrente confianza de Trauner en la iluminación artificial forzaba a los directores de cine a abandonar las prácticas en exteriores características de los años 20, en favor de sets construidos en ambientes controlados en estudios. Por tanto, frente al naturalismo de las localizaciones filmadas en los años 20, que establecían cierto grado de realismo, el trabajo en interiores permitía una reevaluación crítica y un inesperado ensayo de los entornos realistas. Asimismo, comentan que en *Hôtel du Nord* los edificios de Billancourt fueron incorporados en el campo visual, de manera que ampliaban el espacio, aumentando la autenticidad parisina de la representación. Los autores recogen unas anotaciones de Carné en sus memorias *La vie à belles dents*, en las que destaca que el punto fuerte de Trauner fue la construcción de sets con perspectiva forzada, conseguida con el uso de lentes de enfoque corto o suelos inclinados. *Hôtel du Nord* sirve como muestra de este proceder. Bergfelder, Harris & Street, por otra parte, comentan que el productor, Lucachevitch, invitó a la prensa a visitar el set iluminado de la película antes del estreno, lo que supuso, al menos, cierta publicidad gratuita. Por otra parte, Juan Carlos Vizcaíno (2011) hace referencia a la relación de la obra con el realismo poético y a la ausencia de Prévert:

> El hecho de situar lo más reconocido de la obra de Carné dentro de los confines del denominado "realismo poético" francés, de alguna manera ha servido para redescubrir su obra, de lo que *Hôtel du Nord* (1938) supone uno de sus ejemplos paradigmáticos, al tiempo que en sí mismo ofrece la singularidad de ser el único de los títulos de aquel periodo que no contó con la base dramática del mencionado Prévert. (p. 82)

Este fragmento forma parte del artículo titulado "Amor y muerte a orillas de un canal", en el que Vizcaíno reflexiona sobre el contraste que ejerce la ambientación:

> Nos encontramos ante una propuesta coral, en la que un contexto más o menos costumbrista y ligado a sentimientos amorosos describe ese aspecto sombrío que vaticina las turbulencias de una sociedad como la francesa, dispuesta como el resto de países europeos a vivir la traumática II Guerra Mundial. Dichas características se vehicularán mediante una ambientación en la que la credibilidad quedará contrapuesta con cierto contexto irreal y pesadillesco, posibilitando una expresión dramatizada de sentimientos. (p. 82)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Violeta Kovacsics (2013), por su parte, opina sobre la autenticidad de la recreación:

> Creó un retrato fidedigno de la época y del lugar. La película desprende aires de barrio: las fiestas populares son en la calle, los huéspedes del hotel se asoman constantemente por la ventana y las parejas se sientan recogidamente en el muelle. (p. 142)

En esta línea y coincidiendo con Kovacsics en cuanto a la ambientación popular, Jeanne & Ford (1997) señalan que:

> Aquí, nada de melodrama: un cuadro de un barrio popular de París, cuadro pintoresco y sensible, que se puede comparar a los de René Clair. Este cuadro volvemos a encontrarlo en *Le jour se lève* (…) indudablemente muy superior a *Hôtel du Nord*. (p. 128)

Los primeros planos de *Hôtel du Nord* muestran unas aguas agitadas, como las conciencias inquietantes de los personajes principales de la película. Juan Carlos Vizcaíno (2011) compara la similar planificación entre el inicio y la culminación de la película, y advierte sobre la simbología que subyace tras la presencia del agua, que es una metáfora sobre la existencia de sentimientos turbulentos. En estos primeros momentos, indica, "una grúa describirá el devenir de una pareja con andar sombrío, dirigiéndose al hotel que centralizará la acción" (p. 82). También hace referencia a la presencia del canal Saint-Martin. La pareja de jóvenes es la compuesta por Renée (Annabella) y Pierre (Jean Pierre Aumont). Seguidamente, expone Vizcaíno que "en la conclusión se reiterará dicho movimiento pero en sentido opuesto. Los dos jóvenes se marchan, con la seguridad de haber encontrado una nueva oportunidad en la vivencia de sus sentimientos" (p. 83).



Figura 51: *Hôtel du Nord* (1938)

El hotel en cuestión no tarda en aparecer al comienzo del metraje y sobre su fachada se hallan sus características letras. Asimismo, se muestran detalles del canal, como una de sus populares pasarelas, contextualizando el lugar donde va a desarrollarse la trama. La vida en el hotel es aparentemente entretenida. Al principio, se celebra una comunión y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los habitantes conversan animados. Resulta destacable que, incluso, se hace alusión a la Guerra Civil española a través del personaje de un niño huérfano, llamado Manolo, que ha sido adoptado. Pronto, Carné nos hará participes de la personalidad de los cuatro personajes principales, compuestos por dos particulares parejas, que encuentran en el Hôtel du Nord el marco perfecto para desarrollar sus macabros planes o su enigmática vida, ya que dicho emplazamiento les permite pasar desapercibidos entre los diferentes tipos que ocupan las estancias del inmueble.

Rennée y Pierre son unos jóvenes de semblante taciturno que, a modo de tragedia, quieren poner fin a sus vidas, por las que muestran una total ausencia de apego. Para ello, pagan una habitación, la número 16. A pesar de todo, a Renée las vistas del canal desde la ventana del cuarto le resultan atractivas. Tras el devastador sentimiento de los amantes se esconde una falsa expectativa, con la muerte serán libres y felices. Pierre muestra dudas hacia el acto que van a cometer y, temeroso tras disparar a su amada, huirá dejando a la muchacha mal herida. Edmond (Louis Jouvet), un hombre misterioso cuya pareja es una prostituta llamada Raymonde (Arletty), descubre la fatal escena. Este hecho traumático dará pie a que encontremos dos tipos de ambientes muy específicos, un hospital, donde atienden a la mujer herida, y una cárcel, donde Pierre cumplirá condena. También, motivado por los sucesos, el joven huido hace el amago de suicidarse tirándose a las vías del tren.

Renée seguirá enamorada de Pierre, a pesar de que este se niega a continuar con la relación. Ella, durante el encarcelamiento, encontrará refugio en el propio hotel, donde es contratada como ayudante. Como funciones, deberá atender el restaurante y a los inquilinos, que han hecho de las estancias del inmueble su propio hogar. En este contexto, Edmond, quien no es quien dice ser, sentirá fascinación por Renée. Su verdadero nombre es Robert, aunque también fue Paulo, un tipo al que le gustaba tocar la guitarra, y que, además, odiaba la sangre y era poco cuidadoso. El mismo tipo que delató a sus cómplices y que ha tenido que convertirse en su propio antagonista para pasar desapercibido. En cualquier caso, ante Renée "está limpio, sin estrenar", como él mismo expresa. Su confesión supone un hecho de gran relevancia para la trama, ya que "la esencia de *Hôtel du Nord* tiene su oculto punto de inflexión en la secreta fascinación que en el personaje

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encarnado por Jouvet con su habitual hieratismo, provoca la figura de la bella Renée" (Vizcaíno, 2011, p. 83).

Edmond cancela su viaje a Toulon con Raymonde, quien ha advertido los nuevos sentimientos. El controvertido personaje concibe un proyecto distinto de vida junto a Renée, con quien conversa en una concurrida calle y con quien planea escapar de la ciudad y del país con el objetivo de alcanzar la felicidad y la libertad. De este modo, Carné establece un paralelismo con la muerte, que a la joven le provocaba los mismos deseos y sentimientos. La pareja decide viajar a Port Said, a bordo de La Josyane, que parte desde Marsella. Pero Renée, en quien Edmond ha advertido falta de confianza, renuncia en el último momento y retorna al único lugar que puede devolverle a su verdadero amor: París. Bergfelder, Harris & Street (2007) establecen que en una parte del cine francés de la época se expresa el deseo de escapar de algo y la imposibilidad de retornar a Francia a través de referencias narrativas y visuales de transatlánticos, y señalan que en *Hôtel du Nord* se muestra un ejemplo de escapada en barco[29], tal y como acabamos de comentar.

Las calles de París, a orillas del canal Saint-Martin, acogen también los festejos[30] del pueblo, en una fecha de gran significación, el 14 de julio. En la noche, los músicos tocan en un entorno decorado con guirnaldas y luces. En una de las pasarelas del canal, que es un elemento de conexión entre la vida de los personajes en el hotel y todo lo que hay más allá, aparece la figura de Edmond. Es el momento de la despedida, sin rencores. El personaje asume el papel trágico del relato y propicia su propia muerte con la pistola que un día erró el tiro y que encontró junto al canal en las manos de Manolo. Su verdugo lo espera en el interior del hotel, que ampara la miseria del asesinato. Renée y Pierre recobran una libertad que nunca disfrutaron, pero que nunca perdieron, ya que la felicidad no supone una huida hacia lo desconocido. En la clausura de *Hôtel du Nord* la pasarela

[29] Del mismo modo indican que la idea se encuentra contenida en *El gran juego* (*Le grand jeu*, 1934) de Jacques Feyder.

[30] Se ha detectado, para la ambientación del gran baile en el entorno del canal Saint-Martin, una melodía que también sonaba en el salón de baile de *L'Atalante*. En relación a esta cuestión, se ha podido constatar que en ambos filmes trabajó en materia musical Maurice Jaubert, siendo su música sustituida en la película de Vigo. Por tanto, establecemos la hipótesis de que existe la posibilidad de que la melodía llegara a los espectadores de cine antes a través de *Hôtel du Nord* que de la primera película.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del canal Saint-Martin encaminará los pasos de los jóvenes amantes hacia un futuro aguardado con ilusión.

3.3.9. *Subamos por los Campos Elíseos* (*Remontons les Champs-Elysées*, Sacha Guitry, 1938) | Francia

Sacha Guitry fue un portentoso cineasta ligado al teatro de bulevar y al pensamiento de la *Belle Époque*, que hizo uso de su ingenio para la creación de singulares producciones cinematográficas en las que mostró un gran interés por los acontecimientos de la historia, los cuales plasmó en la pantalla con grandes dosis de imaginación. Mascarenhas (2013) explica que el cineasta comparte a través de sus obras su propia y personal psicogeografía de París, utilizando la forma de la fábula. Martín & Rubio (1991), por su parte, emplean el calificativo de "fantasías históricas"[31] para designar este tipo de películas. Asimismo, indican que fue uno de los primeros directores en hacer uso de varias cámaras en una misma toma.

En el cine de Sacha Guitry, París es el contexto perfecto para rememorar no solo la propia historia de la ciudad, sino la historia de Francia. Reyes, emperadores y revolucionarios se desenvuelven por sus calles y, concretamente, por emplazamientos relevantes de la urbe, determinando el porvenir de todo un pueblo. Así, "la historia urbana de París en su obra cinematográfica le sirve para recordar y para comprender su evolución" (Mascarenhas, 2013, p. 189). Según este autor, el atlas de París se construye en base a cuatro elementos principales: espacios reconocibles e identificables por el gran público, tiempo histórico, eventos históricos y personajes históricos. Sus principales obras aquí son: *Remontons les Champs-Elysées* (1938), *Si Versailles m'était conté* (1954) y *Si Paris nous était conté* (1956). Como apunta el teórico, se trata de tres grandes ejercicios de autor de forma gradual: a nivel de una calle, de un edificio-sitio histórico y de la ciudad como un todo.

[31] *Las perlas de la corona* (*Les perles de la couronne*, 1937), según advierten los autores, sería el precedente en el cine de Guitry dentro de este peculiar género. En esta película se entrecruzan personajes de la historia de Francia e Inglaterra, desde Francisco I a la reina Victoria.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La capital francesa alberga el recuerdo de lo que fue en el pasado. Un ayer que se fue transformando, en muchas ocasiones drásticamente, afectando a todos los ámbitos de la vida de los parisinos, dando lugar a cambios sociales, económicos o relacionados con la propia fisonomía urbana. Más allá de una unidad, "la ciudad es un lugar de memoria compuesto de varios espacios que construyen la identidad de las comunidades de los barrios" (Mascarenhas, 2013, p. 188).

A medio camino entre el drama y la comedia, y con una extraordinaria alternancia de los fenómenos de analepsis y prolepsis, *Remontons les Champs-Elysées* rememora la historia de los Champs-Élysées, espacio que se erige como algo parecido al paseo de la fama de los hombres poderosos de Francia, quienes orgullosamente desfilan ante los ojos de sus compatriotas. También los revolucionarios tienen la oportunidad de marchar por tan antológica avenida. De este modo, la historia de los Champs-Élysées se proclama como representación de la historia de todo un país. La película es "la canción de un enamorado de París en un recorrido por tres siglos de la historia francesa, de 1617 a 1938" (Martín & Rubio, 1991, p. 315):

> En el siglo XVII, una zona de bosques y pantanos, próxima al palacio de Las Tullerías, fue transformada en gran arboleda y lugar de paseo para carruajes. A finales del reinado de Luis XIV, en 1707, los imperativos de la moda le dieron el nombre de *Campos Elíseos*, especie de paraíso de la mitología clásica. Pero su época de esplendor coincidió con el siglo XIX, cuando se transformó en avenida y se llenó de restaurantes, salas de baile, cafés-concierto y otros espectáculos donde se citaba la alta sociedad. (Martín & Rubio, 1991, p. 314)

¿Por qué en la película se reconstruyen todos estos acontecimientos? Porque un singular profesor de matemáticas así lo decide. Este está interpretado por Sacha Guitry, quien también se mete en la piel de Luis XVI. La jornada escolar tiene lugar el jueves 15 de septiembre de 1938. Una de las singularidades del educador es su árbol genealógico, compuesto por los personajes que forman parte de su relato. De las aventuras amatorias de Luis XV nace Ludovic, quien se casa con la hija de Marat. La pareja concibe a Jean-Louis, que se une en matrimonio con Leóne, hija de Napoleón. Estos últimos serán los padres del profesor, quien también tiene como alumno a su hijo. Otro aspecto, que une a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

este personaje con la historia de los Champs-Élysées, es que cada fin de semana abre un tradicional teatro de marionetas de guiñol:

> En torno al pabellón construido por el rey para Louisette y su hijo bastardo Ludovic, pasará a ser contada la fábula de los Campos Elíseos. Entre la Historia con mayúsculas y la historia privada de esta familia surgida por un azar del destino.
>
> Así pues, los verdaderos testimonios de la Historia serán estos personajes asociados a los espacios que ellos mismos van ocupando en la avenida. Al final del Antiguo Régimen, el pabellón es la casa de los propietarios del teatro de marionetas del Guignol de Laurent Mourguet de Lyon, que durante dos siglos continuará representando las mismas piezas. (Mascarenhas, 2011, p. 39)

En la película se establecen dos hilos narrativos: el de la evolución de los hechos históricos acontecidos en la urbe y el protagonizado por el profesor en el París de 1938. En este año se localizan principalmente una serie de emplazamientos de la ciudad, inmersos en un contexto de modernidad: la place Charles de Gaulle con el Arc de Triomphe, el cual es captado a través de una diversidad de tipos de planos y también remite a ciertas escenas del pasado; la gare de Lyon, con su inconfundible torre con reloj; el Palais Garnier; la place de la Concorde, con sus característicos elementos; y el río Sena. Precisamente son el Arc de Triomphe y la place de la Concorde los lugares que delimitan los Champs-Élysées y, concretamente, el primero de los elementos sirve para poner punto y final a la narración, con una imagen que aloja en las retinas del espectador aquella estampa del ya desaparecido París de 1938. Por otra parte, Guitry concibe una escena en la que la avenida aparece con su aspecto actual, con el arco como elemento más lejano, y un fundido encadenado traslada dicha escena a otra con la imagen más primigenia y salvaje de este emplazamiento.

En el momento en que comienza el relato histórico, el cineasta "hace aparecer el aspecto ancestral de esa zona, el de un bosque, una parte del gran bosque de Rouvray" (Mascarenhas, 2013, p.190). Mascarenhas (2013) destaca, con respecto a la escenografía, que se utilizan, "sobre todo, recreaciones construidas en estudio porque el aspecto de la avenida, definido fuertemente por Jacques Hittorff a partir del Segundo Imperio, tenía

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poco que ver entonces con las imágenes primordiales de ese territorio" (p. 190). En definitiva, a lo largo de la trama es posible observar la evolución de este espacio:

> Uno de los primeros episodios está dedicado a la apertura de la *Cours-la-Reine*, en el eje de las *Tuileries*, por María de Médicis en 1617, para recordar la importancia del gesto inicial y del control regio sobre el territorio. Más tarde, el camino abierto en medio de los alineamientos de árboles plantados por Poisson de Vandières, pasa a ser usado por el carruaje de Luis XIV en su camino regular de control de las obras de Versailles. (Mascarenhas, 2011, p. 38)

El Château de Versailles aparece en una posición destacada, como localización fuera del entorno de los Champs-Élysées, donde tienen lugar algunos de los eventos más destacados de la historia de Francia. Este espacio es exhibido en unos primeros momentos a través de diversas tomas del exterior y del interior durante el día. Aquí destaca la función descriptiva del uso de la panorámica. Seguidamente se nos presenta la figura de Luis XV, ligada a otro sitio histórico, donde fue ubicada una estatua con el lema "Louis le Bien-Aimé":



Figura 52: *Remontons les Champs-Elysées* (1938)

> El aspecto y la toponimia de uno de los límites de la avenida, la Plaza de la Concordia, es pretexto para recordar la figura de Luis XV y de la enorme estatua que adornaba la plaza homónima, iniciada por Bouchardon y terminada por Pigalle. (Mascarenhas, 2011, p. 38-39)

Son muchos los momentos memorables de la película que, por encima de reproducir los grandes acontecimientos vividos en la ciudad de París, reflejan las pequeñas historias de la cotidianeidad, que, sin embargo, influyen de manera relevante en el transcurso de los grandes sucesos históricos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> La historia colectiva de París avanza con la historia privada de los descendientes del bastardo de Luis XV. Con ella Guitry explica el nacimiento del *vaudeville* y de sus raíces en los *cafés-concerts* o *cafés-chantant*, que forman parte del alma parisina. (Mascarenhas, 2011, p. 39)

Entre los momentos estelares, "en una secuencia de antología se representa el reencuentro del joven Bonaparte y Josefina, bajando por los Campos Elíseos, con el maduro Napoleón y María Luisa que van en sentido contrario" (Martín & Rubio, 1991, p. 317). Este trascendental personaje también protagoniza un momento de brillante surrealismo:

> Después de Waterloo, Napoleón desciende de su carruaje para un último paseo por la avenida en la que se encuentra misteriosamente consigo mismo, más joven, con la forma del General Bonaparte. Se explica a continuación que el nacimiento y la puesta del sol en el eje del Arco del Triunfo en el día cinco de Mayo de cada año, coincide con el día de la muerte de Napoleón. Pequeñas historias que permiten una identificación entre ciudad e historia cada vez más intensa. (Mascarenhas, 2011, p. 39)

Sacha Guitry muestra con esta película, y las que le siguieron, un gran interés por la historia de Francia, que adereza ingeniosamente con los entramados que inventa para los personajes. Ese interés se vuelve también gran admiración y sentir patriótico por el país galo. El último comentario que sale de sus labios, en su papel de profesor, se refiere a tres palabras que ponen siempre de acuerdo a los franceses: "Vive la France!".

3.3.10. *Esmeralda, la zíngara* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939) | EE.UU.

William Dieterle fue un director de cine e intelectual que desarrolló una destacada labor antifascista en Hollywood. Sus mensajes en favor de la tolerancia, la justicia y la libertad impregnan la trama de su popular película *The Hunchback of Notre Dame*, cuya trama difiere sustancialmente con respecto a la versión de los años 20, en aspectos tan destacados como los lazos que se establecen entre los personajes[32]. Se puede determinar

[32] Entre las diferencias, destaca el hecho de que Esmeralda se desposa con Gringoire en la Corte de los Milagros, para salvarlo de la muerte. Junto a él terminará su historia, al contrario que en la producción de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que "Dieterle convierte su película en un canto a la modernidad y al progreso, contrapuesto al inmovilismo y a toda clase de prejuicios" (Castro, 1993a, p. 58). Para Juan Antonio Ramírez (1993) se trata de la mejor versión de la historia y comenta que Charles Laughton "parecía realmente una gárgola más de la inquietante y laberíntica catedral" (p. 180). Su estreno tuvo lugar el 28 de diciembre en Nueva York, con un extraordinario éxito, que responde a la excelente combinación de diferentes factores:

> Seduce desde el principio por su opulencia visual. La acción está sumergida en un claroscuro opresivo que acentúan unos decorados torturados y sinuosos hasta la saciedad. Dieterle transforma su Edad Media gótica en una orgía de quimeras grotescas, en la que la extrañeza del asunto rivaliza con la fealdad de las multitudes festivas y estúpidas que, aquí y allá, surgen de la sombra. La fotografía subexpuesta (*low key*) de August consigue maravillas cuando el monstruo persigue a Esmeralda de noche, en esas tinieblas donde se arrastran inquietantes lisiados. (Dumont, 1994, p. 130)

Según Hervé Dumont (1994), esta evocación atormentada, a medio camino entre el expresionismo y romanticismo típicamente germánico, permite resaltar un doble padrinazgo artístico: el de Reinhardt y Murnau, los dos maestros del cineasta en Berlín. El teórico también realiza una precisa síntesis sobre el desarrollo del relato:

> La película comienza a ras de suelo, sumiendo al espectador en el barullo jaranero y en la opacidad de los bajos fondos, luego, a medida que la tragedia se perfila, el objetivo se eleva, acompaña al enano transfigurado por el amor hasta la flecha de Notre-Dame para revelarnos la dimensión real del decorado; el *travelling* hacia atrás final nos muestra por fin la catedral en toda su integridad en medio de una apoteosis memorable. (p.130)

Resulta pertinente destacar el papel del director artístico, Van Nest Polglase, quien fue director artístico supervisor en RKO desde 1932 hasta 1941. Ramírez (1993) alaba su talento creador y expone algunos datos de los gastos de los decorados. La producción costó 2.000.000 millones de dólares, de los cuales 250.000 se emplearon en los decorados exteriores. A esto había que añadir los cuantiosos gastos de los interiores. Los sets ocuparon 80 acres del rancho que poseía el estudio en San Fernando Valley. Hervé

los años 20, donde se une a Phoebus. Asimismo, el rey Luis XI aparece con un talante marcadamente progresista y, entre los elementos que componen la imagen de París, se detecta la presencia del río Sena, que no aparece en la versión precedente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dumont (1994) amplia la información indicando que el rodaje se prolongó 72 días, desde el 5 de julio al 2 de octubre de 1939, con exteriores en el referido rancho RKO de Encino, e interiores en los platós de Gower Street de Hollywood. De este modo se describe parte del trabajo dirigido por Van Nest Polglase[33]:

> Moviliza a 300 obreros para que edifiquen un barrio medieval completo con sus callejuelas estrechas, la plaza y la fachada de Notre-Dame hasta la altura del rosetón (57 m); el resto de la catedral, el interior de la nave y el atrio inmenso en fuga de perspectiva son naturalmente una ilusión óptica conseguida con las soberbias *matte paintings* de Chesley Bonestell. (Dumont, 1994, p. 128)

Un inconveniente de cara a la construcción del decorado era la falta de documentación iconográfica precisa en poder del estudio. Con respecto a este asunto, "Dieterle ha descubierto en un anticuario neoyorquino una talla de madera de la ciudad de París hacia 1490, en la que los artistas del estudio pueden inspirarse" (Dumont, 1994, pp. 127-128). También cabe reseñar una información ofrecida por Ramírez (1993), quien reproduce en su libro un fragmento de una carta circular sobre la producción, fechada el 5 de diciembre de 1939, de Ned E. Depinet, vicepresidente de RKO. En ella se hace alusión a que había una réplica completa de la catedral, de su interior y de la vasta plaza, y a que existían interiores a escala real y exteriores del Palais de Justice y de la Sainte-Chapelle.

Que la película disfrutara de una impresionante ambientación del París de 1482 se debe en gran medida a la magnífica y detallada recreación de la cathédrale Notre-Dame, cuya presencia invade la pantalla desde los primeros instantes de la trama hasta la clausura. En el inicio, la fachada principal de Notre-Dame se erige ante la extensa plaza. Puesto que la posición de la cámara no es por completo frontal, es posible apreciar también una de sus fachadas laterales, así, como a la perfección, su popular aguja. Desde la ventana de una imprenta, que permite contemplar estas vistas, Luis XI (Harry Davenport), con talante progresista, elogia el poder de la imprenta y su modernidad, como nueva forma de expresión del pensamiento, frente a los valores que presenta la catedral. El rey se refiere a ella como una antigua forma de expresión y expone que las catedrales de toda Francia

[33] Este volverá más tarde a utilizar algunos elementos del decorado en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) y *El ladrón de cadáveres* (*The Body Snatcher*, Robert Wise, 1945).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son los manuscritos del pasado que mantienen viva la fe cristiana. Mientras Luis XI explica que cada arco, cada columna y cada estatua son páginas talladas de la historia, Dieterle muestra diferentes planos detalle de los elementos que componen Notre-Dame.

En el majestuoso edificio gótico, el personaje de Esmeralda (Maureen O'Hara) apela al santuario para no ser apresada, porque en su umbral cesa el poder de la ley y todo es ajeno a la crueldad del exterior. En su interior el cineasta plantea diferentes escenas de interés. Por una parte, el pueblo responde a la llamada de las campanas, ocupando los espacios vacíos de Notre-Dame. La penumbra es interrumpida por la luz que entra por las cristaleras y que se concentra, principalmente, en la zona del altar. Existe por tanto un predominio de la imagen con claroscuros. También en su interior, Dieterle sitúa la figura de Esmeralda junto a la de una sencilla escultura de la Virgen sosteniendo al niño Jesús, rodeada con velas. La gitana se ve inmersa en un espontáneo fervor religioso propiciado por el ambiente en el que se ubica y, al igual que los demás, se arrodilla para rezar. Sin embargo, a diferencia del resto de penitentes que dirigen sus rezos con la palabra "dame", ella apela a la Virgen con el término "quítame", pues pide, desinteresadamente, el bien para su pueblo y no le importa despojarse de lo que ella tenga. En cuanto a la decoración, despunta el hecho de que no se colocan banquetas o asientos frente al altar.



Figura 53: *The Hunchback of Notre Dame* (1939)

Durante la película, también se presenta la sacristía y, como emplazamiento relevante dentro de Notre-Dame, el campanario. Allí Quasimodo (Charles Laughton) hace sonar las campanas como modo de expresión de sus propios sentimientos. Desde lo alto de la catedral, Dieterle proyecta unas vistas privilegiadas, con la extensa plaza acompañada de los tejados parisinos y el Sena. Notre-Dame es, al mismo tiempo, el hogar de las quimeras de Quasimodo: las monstruosas estatuas de piedra y los sueños irrealizables que habitan en su mente. El jorobado anhela

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vivir el amor y desea ser algo distinto a lo que es. Al final de la narración el pueblo enfurecido asedia la catedral en busca de Esmeralda. Quasimodo hace a las gárgolas vomitar plomo derretido, el cual abrasa a quienes forman parte de la revuelta. Tras la liberación, el jorobado observa como el tumulto desaparece y de nuevo en su soledad, abrazando a una de sus fieles quimeras, con la que se identifica debido a su deformidad, lanza una pregunta al viento: "¿Por qué no me hiciste de piedra como a él? Antonio Castro (1993a) califica de extraordinario este final, el cual da fe de la extraordinaria capacidad del cineasta como creador.

La catedral es, por otra parte, testigo mudo de todos los acontecimientos que ocurren en la plaza, desde los festejos donde se engalana, y hay bailes, teatro y la coronación del rey de los locos, hasta los más terribles sucesos originados por la crueldad del ser humano, que inflige castigos tortuosos y ejecuta con la horca.

En último lugar, es preciso comentar otros emplazamientos de interés que son recreados en la película. En París hay lugares siniestros como la Corte de los Milagros, "el barrio prohibido que agrupa a toda la plebe reciamente jerarquizada de malhechores de París" (Dumont, 1994, p. 130). En él se vive en la nocturnidad y su rey es un asesino. En la noche, las calles son solitarias y de las sombras emergen criaturas de presencia turbadora. También París alberga los aposentos reales, celebraciones de las clases opulentas y el tribunal de justicia.

3.3.11. *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) | EE.UU.

El estilo de Ernst Lubitsch es sofisticado y elegante y la ciudad de París, como escenario para las historias que concibió, propició inolvidables relatos románticos, con toques de picardía y glamour. *Ninotchka*, basada en una historia original de Melchior Lengyel, fue una de sus exitosas comedias. Su producción empezó el 31 de mayo de 1939 y duró cincuenta y ocho días. Miguel Marías (2000) afirma que hacia 1919 Ernst Lubitsch ya era uno de los más grandes de la historia del cine y destaca que su arte se dirige en primer lugar a la inteligencia. Además, en relación a esta película, expone que se incluye entre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sus sublimes obras de madurez y sabiduría, tanto vital como cinematográfica[34]. Miguel Rubio (2000), por su parte, se refiere al magistral estilo del cineasta en relación con otro de los grandes genios del cine, Hitchcock:

> El estilo de Lubitsch iba más allá de su propia personalidad, pues fue capaz de establecer la base de las leyes de todo un género: el de la comedia cinematográfica. Igualmente, Hitchcock sobrepasó su propia obra, estableciendo las leyes del *thriller*. Y ambos estilos se basaban en el entendimiento de ese elemento narrativo y dramático fundamental que es el suspense en el arte narrativo del cine. (p.19)

Otro grande del cine, François Truffaut (2000), elogia la habilidad del cineasta para presentar en sus películas soluciones que el espectador no se hubiera planteado. Su cine es todo lo contrario a lo impreciso, "de principio a fin nos mete en lo esencial hasta el cuello" (Truffaut, 2000, p. 27). Peter Viertel (2000), que tuvo la oportunidad de formar parte del entorno personal de Lubitsch, achaca la mirada irreverente del cineasta a la vida, a su apariencia y estatura. Jorge Gorostiza (1997), por su parte, recuerda las palabras del cineasta con las que comparaba el París de la Paramount, el de la Metro y, por supuesto, el París de verdad. Lubitsch se decantaba por señalar que el más parisino de todos era el París de la Paramount. Pablo Echart (2005) apunta que el cineasta superó con brillantez la transición al sonoro y destaca el atrevimiento temático de sus filmes, el dominio del lenguaje cinematográfico y la consideración que tenía de su propio oficio. También hace referencia a su fichaje por la MGM, "donde realiza dos comedias románticas que se distinguen de toda su obra anterior por la sorprendente ternura y optimismo que irradia su imagen del amor" (p. 76). Se refiere a *Ninotchka* y a *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940). Sobre este género en la obra del director, comenta lo siguiente:

> La comedia sofisticada de Lubitsch, sin salirse de la estela hedonista de los años veinte, tiene en cambio una importancia primordialmente artística, ya que sus comedias cautivan

[34] El resto de títulos que el autor incluye en esta categoría de películas son los siguientes: *Ángel* (*Angel*, 1937), *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938), *The Shop Around the Corner* (1940), *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, 1942), *El diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, 1943) y *El pecado de Cluny Brown* (*Cluny Brown*, 1946).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> a los directores de los años treinta por su ingenio, por su estilo elíptico y por su humor atrevido y pícaro. (p. 46)

Ángel Luis Hueso (2014) repasa la filmografía del cineasta durante los años 20 y 30. En ella se encuentran algunas de las obras más representativas de este espíritu festivo y romántico que emana de la ciudad del Sena, desde sus obras iniciales, *Divorciémonos* (*Kiss Me Again*, 1925) o *So This Is Paris* (1926), hasta las más maduras, *Una mujer para dos* (*Design for Living*, 1933) o *Ninotchka* (1939). El teórico recalca como la ironía, la sofisticación, la elegancia y el dominio de la técnica han hecho no solo que resistan al paso del tiempo, sino que se vuelva a ellas para entender la fuerza que alcanzó esa representación de la "ciudad del amor". En los siguientes términos Hueso se refiere a *Ninotchka*:

> Presenta a la ciudad del Sena como el lugar idóneo para el surgimiento del amor; de forma que la dureza y radicalidad de la protagonista se irá suavizando paulatinamente, y la alegría de una nueva visión de la vida hará que su perspectiva de la realidad sea radicalmente distinta (la frase publicitaria que acompañó a este filme, 'la Garbo ríe', refiriéndose a la nueva actitud de Greta Garbo, es uno de los mejores ejemplos de lo que decimos). (p. 276)

Israel Paredes (2010) se remonta a los orígenes de *Ninotchka*, que surge como un encargo de la Metro Goldwyn Mayer en un momento en el que el mercado cinematográfico norteamericano vivía una cierta disminución de ingresos en el extranjero. Se decidió llevar a cabo una estrategia comercial aprovechando que Greta Garbo tenía posiblemente más fuerza en Europa que en Estados Unidos. También explica que en el trasfondo de la comedia romántica subyace una película con un alto contenido político que cuestiona el comunismo. Asimismo, hace alusión al *remake* musical de *Ninotchka* en 1957, cuando Rouben Mamoulian dirigió *La bella de Moscú* (*Silk Stockings*) con Fred Astaire y Cyd Charisse. Paredes dedica unas palabras al significado de la ciudad de París en la película de Lubitsch:

> Con ayuda de sus guionistas (Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch), Lubitsch reconstruye en decorados París y Moscú para confrontar dos mundos en aras, en teoría, de lanzar una mirada difamatoria sobre el comunismo frente a la vida capitalista representada por un París de lujo. Tanto un espacio como otro responden a una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> representación artificial y prototípica de lo que se espera ver: un Moscú de espacios pobres, comunitarios, fríos, desolados, reprimidos, frente a un París libre, rico, alegre, romántico. (p. 75)

Marc Cerisuelo (2012) explica que París se sitúa en el centro de un proceso de humanización que comienza con una serie de clichés: el folleto turístico, el amor, el champán, la cocina, la moda. Pero, fundamentalmente, se sitúa en el epicentro de una lucha por un modo de vida. El cineasta tenía que realizar un proyecto con una postura opuesta al comunismo, pero "Lubitsch no sabía hacer nada en contra y decidió ponerse a hacer algo a favor. A favor del amor, a favor de París, a favor del humor. A favor del cine. Y le salió *Ninotchka*" (Sebastián de Erice, 2000, p. 156). Gonzalo Sebastián de Erice expresa su opinión sobre esta producción: "La película, como todo su cine, rebosa sonrisas profundas mucho más allá de la primera y superficial lectura. Porque trata de cualquier cosa menos de lo que se nos está contando" (p. 158). Scott Eyman (1999) realiza el siguiente comentario sobre *Ninotchka*:

> El mundo de *Ninotchka* está lleno de aristócratas inútiles, de ricos y pobres, de enfrentamiento sexual simbolizado por los papeles políticos. En realidad es el mundo de von Stroheim, pero en lugar de poner el acento en la morbosidad y la tragedia, Lubitsch las utiliza con humor e ingenio. Nunca hasta entonces se había mostrado tan experto en crear tipos reconocibles para deleitarnos después con variaciones sobre nuestras expectativas. (p. 262)

El propio cineasta dedica unas palabras a su película[35], con las que reconoce que probablemente nunca fue más incisivo, respecto a la sátira, que en *Ninotchka*, y con las que afirma que cree que acertó en el empeño de mezclar la sátira política con una historia romántica.

La película propone un retrato de la vida de la clase alta parisina, representada fundamentalmente por el conde Leon d'Algout (Melvyn Douglas) y la gran duquesa Swana (Ina Claire), como contrapunto a la austera y rígida existencia del pueblo bolchevique, a causa de los ideales comunistas, los cuales son encarnados,

[35] En el monográfico dedicado a Ernst Lubitsch por la revista *Nickel Odeon* en el año 2000, se reproduce una carta que el cineasta dirigió al crítico Hermann G. Weinberg con fecha de 10 de julio de 1947.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

principalmente, por la figura de *Ninotchka* (Greta Garbo), pero también por tres camaradas rusos y por el comisario Razinin (Bella Lugosi). Lubitsch trata este tema desde un punto de vista cómico, destacando el hecho de que estos dos mundos, que están destinados a encontrarse, son habitados por gentes que albergan sentimientos universales.

Esta producción narra la misión de tres comisarios rusos que son enviados a París para vender las joyas de la duquesa Swana, con el objetivo de alcanzar financiación para el Estado Soviético. Sin embargo, las circunstancias se complican y la venta de las joyas se ve en peligro por un pleito con la propia duquesa, que vive en París. Entonces, el personaje de Ninotchka entra en acción, llega a la ciudad del amor, del lujo, de los bailes, de la ópera y de la Tour Eiffel, con el cometido de que se haga efectiva la venta. En la urbe, el conde Leon d'Algout, también vinculado sentimentalmente con la gran duquesa, irrumpe en su camino obligándola a que se replantee sus ideales.

La película se inaugura con una estampa típicamente parisina de ajetreo urbano, que engloba varios iconos reconocibles de la capital francesa: la place de la Concorde con el obélisque de Louxor y una de sus fuentes en primera posición, el Palais Bourbon que acoge la sede de la Asamblea Nacional de Francia, la basilique Sainte-Clotilde y el Hôtel National des Invalides. En estos primeros momentos, que hacen una inequívoca referencia a París, el autor superpone un texto en tono irónico que nos hace intuir la temática. Lubitsch recurrirá en otras ocasiones, a lo largo de la película, a estos imperecederos iconos parisinos. En una segunda ocasión, se detecta la presencia de la place de la Concorde con el obélisque de Louxor y las fuentes de Hittorff, aunque con la trama muy avanzada y ligándose su imagen a la figura de la Tour Eiffel y a la del reloj urbano, cuya presencia está absolutamente asimilada por los habitantes de la urbe. Precisamente, en estos momentos, la función del reloj es la de indicar en qué punto del día parte la acción. La Tour Eiffel, por otra parte, se constituye como la localización más relevante en la cinta a la hora de encarnar la imagen de la urbe.

En uno de los momentos de la trama, el personaje de Ninotchka hace la siguiente declaración: "Tráeme un plano detallado de París. En mis ratos libres inspeccionaré los servicios públicos. Haré un estudio de todos los adelantos técnicos introducidos en la ciudad". Tras esto se produce su primer encuentro con Leon en una transitada calle

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parisina, en la que se sitúa en mitad de la vía a la espera de cruzar. Aquí demuestra su preocupación por la exactitud y el orden, pues el ritmo de la ciudad no es el mismo al que ella está acostumbrada en la metódica vida bolchevique, y se muestra inquieta por saber el tiempo que deberá esperar para cruzar. También, extiende un mapa de la metrópolis y explícitamente le indica a Leon que está buscando la Tour Eiffel. Ninotchka le dice al conde que su interés hacia este emplazamiento se encuentra motivado por la técnica. El vínculo entre ambos se hace más estrecho en dicho monumento, donde entablarán una relación. Es de noche y la rusa llega a la entrada del emblema, del que, en un primer momento, solo se aprecia la base. En lo alto, ante sus ojos, se despliega un impresionante paisaje de minúsculas luces que se pierden por toda la geografía urbana y por el Trocadéro. Leon destaca el resplandor de la civilización, frente a la cultura caduca representada por la mujer, que no puede negar la belleza de la imagen que se presenta ante sus ojos, aunque no puede evitar destacar el derroche eléctrico. Allí, el conde enumera los elementos que hacen de la urbe una "gran ciudad": los grandes bulevares, el Arc de Triomphe, la Ópera, Montparnasse, Montmartre y su propia casa, ubicada en una zona céntrica.



Figura 54: *Ninotchka* (1939)

En una última ocasión, se aprecia la presencia de la Tour Eiffel cuando los rusos emprenden el camino de regreso a su hogar en avión. La despedida de París que Lubitsch concibe es la despedida hacia su más representativo icono. Como se observa, como medio de comunicación entre pueblos, el cineasta destaca el avión, pero también tiene en cuenta la presencia del tren, modo de transporte utilizado por Ninotchka para llegar a París.

En cuanto a la ambientación y los escenarios, el que ostenta una posición más relevante es el Hôtel Clarence, de aposentos palaciegos decorados con un exquisito gusto. Este espacio produce en los tres camaradas soviéticos estupefacción y los encandila con el lujo de sus estancias y servicios, para ellos inimaginables en Rusia. En un primer momento,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

causa un conflicto entre los tres agentes, al ser un elemento disonante con respecto a su ideología. Sin embargo, estos se acomodan fácilmente a la vida en la urbe, adoptando, también en cuanto a la vestimenta, los gustos estéticos de los parisinos. Esta transformación, tanto psicológica como física, es presentada por el cineasta a través de un perchero, en el cual los tres gorros que los camaradas traían de Rusia se transforman en elegantes sombreros. En relación al hotel, Ninotchka dice: "Me avergüenza poner a Lenin en una habitación como esta". Dicha habitación es la Cámara Real.

Siguiendo con esta línea de estancias refinadas, encontramos las de la gran duquesa, con muebles distinguidos y centros florales, que le permiten conservar su estilo de vida aristócrata. El domicilio se ubica en el número 8 de la rue de Chalon. Otro emplazamiento de clase alta es el hogar de Leon, también sofisticado, aunque menos recargado, y con un aire mucho más moderno. En su vivienda, el conde pronuncia una de las frases destacadas de la cinta con respecto a la vida romántica en París: "Es medianoche. Medio París se dedica a hacer el amor al otro medio". Siguiendo la estela de estos lugares, Lubitsch elige ubicar a los protagonistas en un café, que es más bien un lugar de alterne de las clases opulentas, con música, bailes y champán. En él, Leon hace una reserva para después de la ópera. También en el café tiene lugar un encuentro con la gran duquesa Swana y el estado de embriaguez[36] de Ninotchka.

Como emplazamiento antagónico, se presenta el restaurante de obreros Le Père Mathieu. Michael Schürmann (2009) comenta que para este entorno sirvió como referencia La Mère Catherine, un *bistrot* localizado en la place du Tertre de Montmartre y fundado en 1793. Su función resulta de gran relevancia, puesto que establece un punto de inflexión en lo relativo a la actitud de la camarada rusa, que se materializa también en términos estéticos. A partir de ese momento, Ninotchka se atreve a utilizar un sombrero de la moda parisina y a coger un taxi.

[36] Anecdóticamente, Scott Eyman (1999) relata que Greta Garbo sintió temor por la escena de la borrachera, la cual no le parecía apropiada para ella y, además, le avergonzaba. Por este motivo, el cineasta fue retrasando hasta prácticamente el final de la producción su filmación, cuando la Garbo se sintiera totalmente segura de él y de la película.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

París cumple la función de crear nuevas percepciones en la mentalidad de los camaradas rusos, proyectando ante ellos un mundo antes impensable. Se erige como la capital del amor, del lujo y de la libertad, que es capaz de atrapar a todo aquel que se atreva a pasar unos días en ella. La metrópolis francesa desaparece en los últimos momentos de la narración, donde toman protagonismo las imágenes de un Moscú marcado por la frialdad, la rigidez, el adoctrinamiento y la censura. También, en los últimos momentos, la acción se traslada a Constantinopla, ciudad que al encontrarse fuera del dominio soviético permite que los personajes retomen el camino que un día comenzaron por las calles de París.

3.3.12. *Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939) | EE.UU.

Esta exitosa película de Mitchell Leisen se enmarca en el subgénero de la *screwball comedy*, que por aquellos años era tan popular en Estados Unidos. Basado en una historia de Edwin Justus Mayer y Franz Schulz, el guion estuvo a cargo de Charles Brackett y Billy Wilder. La trama relata las andanzas de Eve Peabody (Claudette Colbert) por París, como baronesa Czerny. En la ciudad un taxista, Tibor Czerny (Don Ameche), del que toma prestado el apellido, se enamora de ella y emprende su búsqueda, hasta ubicarla como impostora ligada a la burguesía parisina. Otro de los personajes principales es Georges Flammarion (John Barrymore), que queriendo arruinar la estrecha relación que mantiene su esposa Helene Flammarion (Mary Astor) con Jacques Picot (Francis Lederer), apoya incondicionalmente la mentira de Eve. La cinta cosechó una gran popularidad gracias a todos los factores que reunía:

> Desde sus principios, *Midnight* tuvo cada uno de los ingredientes necesarios para convertirla en una película de éxito: el guion, el reparto y el presupuesto eran los mejores. Sin embargo, el factor más vital fue Leisen. Su instinto para la comedia, equilibrado con el buen gusto y la discreción, hicieron de *Midnight* la más deliciosa de las comedias *screwball.* (Chierichetti, 1997, p. 114)

Según Tomás Fernández (2008) se trata de una de las más fructíferas colaboraciones de Leisen con el productor Arthur Hornblow Jr. y advierte que en esta película hay un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

elemento también presente en sus otras comedias: la manipulación. Puede determinarse que "la idea de la manipulación, en definitiva, es lo que mueve algunos de los momentos más eficaces de *Medianoche*" (Fernández, 2008, p. 78). Por otra parte, Carlos Losilla (1997) destaca que la obra se enmarca en el París prebélico y que se hacen ambiguas alusiones a una lucha de clases. Además, explica que funde dos de las tendencias más acusadas de la comedia hollywoodiense de la época, la sofisticación visual y temática y la tendencia al más desaforado *burlesque*.

La localización parisina que inaugura la acción es la gare de l'Est. Un tren llega al más puro estilo Lumière, en una noche lluviosa, en la que la oscuridad de la escena se ve interrumpida por las pequeñas luces de la estación y por la extensa estela de humo que la maquinaria va dejando a su paso. David Chierichetti (1997) recoge unas palabras del propio Mitchell Leisen sobre estos primeros momentos del metraje:

> La primera toma de la película, mientras el tren entra a la Gare de l'Est, realmente se rodó en la Gare de l'Est. Mandamos al asistente de Hornblow a hacerla y duplicamos dos o tres vagones del tren. Hicimos toda esa secuencia de noche porque durante el día no puedes bloquear lo suficiente la luz del sol. (p. 116)

Eve se encuentra rezagada en un vagón, desde donde configura unas primeras impresiones de la ciudad. Su primer recorrido es por el París nocturno, en el taxi de Tibor Czerny. En el vehículo, el cineasta propone una triple sobreimpresión, con la imagen del taxímetro, la calle y nombres que van apareciendo, unos tras otros, con letras luminosas, representando a diferentes locales: BAL TABARIN, CLUB PIGALLE, BOLERO, CHEZ FLORENCE. Tras las letras, aparece el Moulin Rouge, en el Boulevard de Clichy, su nombre se encuentra integrado en la fachada del local e iluminado, al igual que las aspas de su molino. Con este tipo de representación, Leisen otorga mayor protagonismo al popular cabaret parisino que a los negocios previos. En estos momentos del relato fílmico, haciendo uso de un fundido encadenado, el cineasta traslada la acción a un local que lleva por nombre CHI-CHI. A modo de síntesis, puede concluirse que Leisen decide vincular la figura de la protagonista con la nocturnidad, momento del día que mejor se identifica con la idea de misterio, pero, también, con la ociosidad y las fiestas ligadas a las clases

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

altas. Todos estos factores se encuentran relacionados con la figura de la falsa baronesa Czerny.

La pareja formada por Eve y Tibor llega a Au Rendez vous des Chauffeurs para tomar una cena barata y pasar un buen rato bailando. En el establecimiento un hombre fuma y toca el piano, con un aspecto un tanto tosco. El término *chauffeurs* significa conductor y también puede traducirse como taxista. En el local los miembros de este gremio, dirigidos por Tibor, se coordinan para encontrar a la dama.

Los primeros pasos de Eve en el mundo de la ostentación y el lujo burgués tienen lugar en una velada musical nocturna. Las estancias elegantes en las que se reúne un grupo selecto de personas contrastan con el local de los conductores. Como ejemplo concreto en la ambientación, se observa un elegante piano de cola, donde se interpretan piezas clásicas. En una habitación aparte del salón principal, se detectan, asimismo, piezas de arte. Por otro lado, resulta pertinente señalar que parte de la trama se traslada al Castillo Flammarion en Versalles, fuera del entramado parisino, donde tiene lugar un opulento festejo. En cuanto al desenlace de la película, se desarrolla en unos juzgados.



Figura 55: *Midnight* (1939)

En *Midnight* están presentes diferentes iconos parisinos. Comenzamos haciendo referencia a la place Vendôme con la colonne Vendôme, que se encuentra vinculada a las apariciones del Hôtel Ritz, donde Eve, como baronesa Czerny, se hospeda. Del hotel, en un primer momento y de noche, se observa su fachada, en la que se advierte el nombre. Desde su interior, el cineasta capta la entrada de Eve y Jacques Picot por la puerta giratoria, a través de la cual puede advertirse una sección de la gruesa columna. Posteriormente, el cineasta idea un plano de situación con la place Vendôme y su imponente columna para situar de nuevo la acción, en esta ocasión durante el día, en el Hôtel Ritz.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto al Palais Garnier, Leisen inserta este edificio de un modo muy original. Elige una tienda de sombreros, Simone-chapeaux, donde las señoras de la clase burguesa compran los últimos tocados de moda. El establecimiento no se encuentra a pie de calle, puesto que puede observarse como Eve accede desde unas escaleras. Gracias a su altura, los ventanales permiten encajar las excepcionales vistas a la Ópera. Por otra parte, es preciso destacar que en escenas donde se aprecia el movimiento de los diferentes personajes por la ciudad en vehículos, el cineasta decide emplazar la acción junto a localizaciones como la Madeleine, el obélisque de Louxor y el Hôtel National des Invalides.

Por último, nos remontamos a dos estampas parisinas para el recuerdo. La primera se corresponde con un plano tomado desde la cathédrale Notre-Dame, localizándose una de sus populares quimeras en primer plano. Desde esta perspectiva se observa el río con el Petit Pont, en parte escondido, y con la presencia del pont Saint-Michel. La toma también reúne a la église Saint-Sulpice y, como elemento más lejano, a la Tour Eiffel. La segunda incluye a la place de la Concorde con el obélisque de Louxor y las fuentes de Hittorff, al Palais Bourbon que alberga la sede de la Asamblea Nacional de Francia y, más al fondo, a la cúpula del Hôtel National des Invalides. A esto, solo añadir que Tibor en cierto momento de la trama dice vivir en el número 143 de la rue Martel.

3.3.13. Evaluación de la década de 1930

París, en la década de 1930, afianza su posición como ciudad atractiva para el planteamiento de los guiones cinematográficos más variados de aquellos años. Los cineastas que eligieron este internacional enclave respondían a perfiles muy diferentes. Los había soñadores, activistas, con un gran ingenio o innovadores. Entre todos ellos hicieron de la ciudad el ideal escenario para las historias del París de los años 30, del París del pasado, del París fantástico, del París hipócrita o del París de novela. Al igual que en la década de 1920, encontramos la aparición de 16 de los emplazamientos que forman parte del estudio. El cine francés en estos años se aleja de la visión vanguardista para acercarse a la mirada del realismo poético. Mientras tanto, el cine americano triunfa con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la comedia y continúa aferrándose a la adaptación de grandes clásicos de la literatura, enmarcados en el género dramático. Como novedad, con respecto al decenio anterior, se incluye en esta muestra una coproducción franco-alemana: *Allô Berlin? Ici Paris!*

En el séptimo arte, París es una ciudad para soñar, para empoderar la libertad de sus ciudadanos, para sobrevivir y para amar. En ocasiones, sus calles, sus hogares y sus establecimientos albergan contundentes diferencias sociales, que son la base para el establecimiento de reivindicaciones de esta índole o para plantear relatos que defienden la emancipación del ser humano con respecto a los convencionalismos. En su faceta más trágica, la ciudad acoge la muerte de sus moradores. Pero también baila al ritmo de sus salones nocturnos, de las fiestas populares y de las veladas de las clases opulentas. Todas las producciones de los años 30 recogen lugares para el esparcimiento y existe una gran variedad de emplazamientos que perfilan los ambientes de ocio. De forma generalizada, se aprecia la figura del café y del restaurante y, siguiendo la estela de la década anterior, ostenta un papel relevante la figura del hotel. En el cine americano destacan entornos ostentosos y de la vida mundana, al igual que ocurre en la corte retratada por Guitry. Sin embargo, el cine francés se decanta por ambientes humildes y populares. Concretamente en *L'Atalante* se retrata un tema de total actualidad, la tragedia del desempleo. Además, la presencia del tren se afianza en la ciudad, como elemento imprescindible para la movilidad en la vida moderna.

Existen otros ambientes que responden a situaciones y circunstancias concretas en las que se desenvuelven los diferentes personajes de las películas. Como ejemplo se indican los siguientes: la librería y la peluquería de *Boudu sauvé des eaux*; la centralita telefónica y el cabaret de *Allô Berlin? Ici Paris!*; la imprenta de *The Hunchback of Notre Dame*; el guiñol y la escuela de *Remontons les Champs-Elysées*; o el casino y el teatro de *Camille*. Muchas de estas localizaciones se vinculan con el desarrollo de actividades relacionadas con la cultura y el conocimiento. En relación a esta temática, diversos cineastas insertan la presencia del Palais Garnier, aunque no se utiliza como escenario de la acción. Sin embargo, en una ocasión aparece como elemento en un fondo cercano, en la película *Midnight*. También se incluye en *Allô Berlin? Ici Paris!* y en *Remontons les Champs-Elysées.* Por tanto, se localiza en una película americana, en la coproducción y en una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

francesa. Siempre aparece su fachada, de día y en el contexto de los años 30. Determinamos, en base a los datos recabados, que este elemento de la metrópolis pierde protagonismo con respecto al periodo anterior.

En lo relativo a lugares religiosos, destaca la presencia de tres emplazamientos. La cathédrale Notre-Dame se incluye en dos películas americanas, *The Hunchback of Notre Dame y Midnight*, en una francesa, *Boudu sauvé des eaux*, y en la coproducción. Solamente en la producción de William Dieterle posee un significado estrictamente religioso, como santuario. También es en la única obra en la que inaugura la trama, en la que su presencia se mantiene constante a lo largo de la narración y en la que aparece su apariencia tanto exterior como interior. En ella actúa como lugar de la acción o de fondo tras los personajes principales, enmarcándose en un contexto pasado. Por último, cabe destacar que también sirve como elemento para la clausura del relato fílmico, al igual que ocurre en la cinta de Renoir. En cuanto a la basilique du Sacré-Coeur, solo está presente en *Allô Berlin? Ici Paris!*, lo que supone una obra menos que en la década anterior. Con respecto a la Madeleine, también se localiza en la película de Duvivier, inserta en la que podemos denominar como la secuencia más innovadora de la década en cuanto a la representación de iconos parisinos, la del *tour* turístico. A su vez, la encontramos en *Midnight*, como fondo cercano de la acción.

El elemento más representado en la década de 1930 es el Sena, que aparece en películas de todas las industrias. Esta circunstancia responde, en cierto modo, al hecho de que el río atraviesa una sección muy significativa de la ciudad. En tres películas aparece de manera anecdótica: *Allô Berlin? Ici Paris!*, *Midnight* y *Remontons les Champs-Elysées*. Se erige como parte del entorno de los personajes principales en *The Hunchback of Notre Dame* y en *Boudu sauvé des eaux.* Pero solamente en la cinta de Renoir desempeña un papel de mayor protagonismo, sirviendo como escenario para la acción. En comparación con el periodo anterior, se desprende en la mayoría de los casos de las connotaciones negativas que representaba, solamente se identifica con el suicidio en la citada obra de Renoir.

Remontándonos de nuevo a los años 20, recordamos que la Tour Eiffel se insertaba en tres películas francesas y una americana. Sin embargo, en los años 30 solo está presente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en la coproducción y en dos obras estadounidenses: *Ninotchka* y *Midnight*. En el cine hecho en Francia el icono de la modernidad pierde la presencia que había ostentado años atrás, convirtiéndose en un icono que no suscita interés a la hora de plasmar los relatos fílmicos y no es útil para expresar las ideas de los cineastas. Solamente Ernst Lubitsch le otorga una posición destacada con respecto a la acción.

En cuanto a place de la Concorde con el obélisque de Louxor y las fuentes de Hittorff, su presencia es mayor en la década de 1930. En el decenio precedente solo se situaba en dos películas francesas. En el que nos ocupa, aparece en todas las filmografías y en un total de cuatro producciones: *Allô Berlin? Ici Paris!*, *Ninotchka*, *Remontons les Champs-Elysées* y *Midnight*. En la película de Ernst Lubitsch inaugura la trama, en la de Guitry forma parte del entorno principal y en la de Duvivier se utiliza como lugar de la acción.

El canal Saint-Martin aparece en dos producciones francesas: *L'Atalante* y *Hôtel du Nord*. En ambos casos sirve como lugar de la acción, pero solamente en la cinta de Carné su presencia es prolongada a lo largo del desarrollo de la trama y es un elemento del entorno de los protagonistas. También en esta película sirve como escenario de apertura y cierre. Resulta destacable que este espacio parisino no aparece en la década anterior. Al contrario que el canal, el Hôtel National des Invalides solo aparece en dos obras estadounidenses: en *Ninotchka*, al comienzo, y en *Midnight*. En el periodo previo aparecía en la cinta de nacionalidad francesa de Clair.

La place Charles de Gaulle con el Arc de Triomphe mantiene su presencia en dos producciones: *Allô Berlin? Ici Paris!* y *Remontons les Champs-Elysées.* Al igual que en los años 20, no está presente en el cine de Hollywood. Su papel resulta de mayor significación en la obra de Guitry, puesto que se utiliza para el cierre de la historia y es un elemento en el entorno principal de la acción.

Para concluir, se identifican otros emplazamientos que solamente se insertan en una producción: el Panthéon en *Allô Berlin? Ici Paris!*; el Château de Versailles en *Remontons les Champs-Elysées*, como localización transcendental e irremplazable para la trama; el Moulin Rouge y la place Vendôme con la colonne Vendôme en *Midnight*; y el pont des Arts y el Louvre en *Boudu sauvé des eaux*. Ni en *Sous les toits de Paris*, producción francesa, ni en *Camille,* producción estadounidense, se localizan emplazamientos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

icónicos parisinos de la selección manejada, puesto que las tramas, en ambas películas, se desarrollan principalmente en entornos de la cotidianeidad de los personajes no vinculados a estos espacios. Este hecho no merma el protagonismo que ostenta la ciudad en las cintas.

3.4. París en el cine en la década de 1940

La producción cinematográfica de la década de 1940, inaugurada con la comprometida obra de Charles Chaplin *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940), se encuentra irremediablemente marcada por el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, que afectó tanto a la industria estadounidense como a la francesa. Las ciudades fílmicas europeas, durante el tiempo que duró el conflicto bélico, siguen existiendo, como apunta Barber (2006), en gran medida gracias a los noticiarios. En este periodo, explica el teórico, "las imágenes cinematográficas de las ciudades destruidas de Europa, grabadas desde los aviones que volaban sobre ellas en abril y mayo de 1945, forman uno de los hitos en la descripción fílmica del espacio urbano" (p. 51).

Enmarcada en contextos muy diferentes, la ciudad de París mantuvo su posición como referente para la industria cinematográfica de Hollywood y de Francia como entorno que acogía la acción de sus películas. Estas obras, concebidas en un tiempo de gran complejidad para el cine, han sobrevivido a cualquier vicisitud para pasar a formar parte del patrimonio cinematográfico mundial, siendo el vestigio del modo de hacer cine en una época de terribles contrariedades.

3.4.1. El cine francés en la década de 1940

En Francia, con el comienzo del conflicto, la actividad de los estudios se vio interrumpida, lo que motivó que se detuviera la realización de numerosas películas. Además, durante el transcurso de la *drôle de guerre* el cine se usó con fines propagandísticos. Posteriormente, durante la ocupación nazi entre 1940 y 1944, el país padeció una severa represión, que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también se vio materializada en el veto al cine inglés y al norteamericano. Paralelamente, los territorios franceses no ocupados por el ejército alemán se concentraron bajo el régimen de Vichy, colaboracionista con el régimen hitleriano. En el ámbito de las políticas desarrolladas por la Francia de Vichy, se creó el Comité de Organización de las Industrias del Cine (COIC) en octubre de 1940. Este marco contextual, ya entrada la década, no impidió que la producción cinematográfica proliferara:

> A pesar de todas estas limitaciones y trampas, la producción, que había sido de 75 filmes en 1939 y que había caído a 30 en 1940, se eleva a 41 al año siguiente para alcanzar 72 en 1942 y 82 en 1943. (…) En cuanto a la calidad, fue una sorpresa para todo el mundo. Sometidos a una disciplina hasta entonces desconocida, obligados a suplir todo lo que les faltaba con imaginación e ingenio, productores, actores, realizadores, técnicos, se superaron verdaderamente. (Jeanne & Ford, 1997, p. 252)

Las nuevas circunstancias, ante las que se encontraba el país galo, supusieron la huida de un importante número de figuras relevantes del séptimo arte. Asimismo, las temáticas tratadas en las películas se vieron fuertemente influenciadas por los imperativos de la censura, que provocó una banalización de los temas tratados por la industria:

> Los grandes nombres del cine de anteguerra (Jean Renoir, René Clair, Julien Duvivier, Jean Gabin, Michèle Morgan) han buscado refugio temporal en los estudios americanos. Queda solo Marcel Carné como representante del realismo poético de los años treinta. Pero ahora, con la dictadura cultural del doctor Diedrich, los temas realistas se han vuelto sospechosos y la presión de la severa censura forzará a la producción francesa a un brusco desvío hacia la "evasión", con temas intemporales y asuntos románticos, que eluden toda referencia a la grave situación actual. (Gubern, 1998, p. 280)

En cualquier caso, no todo el talento había huido, según Jeancolas (1997) quedan cuatro grandes cineastas que debutan en este cine ocupado: Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot y Robert Bresson. Por su parte, Barroso (2010) indica que los directores Jacques Becker, Jean Grémillon, Jean Painlevé y el actor Pierre Blanchar, todos trabajadores en activo de la industria cinematográfica, fundaron clandestinamente el Comité de Liberación del Cine Francés. Tras la liberación, cuando el estado del cine francés era ruinoso, se crea el Centro Nacional de la Cinematografía (CNC) y se comienzan a desarrollar políticas de ayuda a la industria cinematográfica. En último lugar,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resulta pertinente reseñar la película documental *Paris 1900* (1947), que fue galardonada con el Premio Louis Delluc del año 1947. La cinta, basada en una idea original de Pierre Braunberger, fue dirigida por Nicole Védrès. En su producción también participó Alain Resnais como asistente de dirección y Claude Dauphin como narrador. La obra es una crónica de la vida parisina durante los años de la *Belle Époque*, durante el lapso temporal entre 1900 y 1914. Resulta un paradigma en cuanto al montaje de material de archivo.

3.4.2. El cine estadounidense en la década de 1940

Una fecha transcendental para el país norteamericano fue el 7 de diciembre de 1941, cuando la aviación japonesa atacó la base naval de Pearl Harbor. Con este hecho comenzaba una nueva etapa para Estados Unidos y, por consiguiente, para su cine:

> Los estudios de Hollywood dan un giro a su cine de acción y violencia, transformando a sus sórdidos gángsters en heroicos soldados, que con la sonrisa en los labios se baten gallardamente en las islas del Pacífico, defendiendo a su patria y a la bandera estrellada que la representa. (Gubern, 1998, p.265).

La producción de los estudios adoptó la función de producir propaganda bélica y, junto a las películas de ficción, el cine documental ostentó un papel de gran relevancia, con tres directores de renombre a la cabeza: Frank Capra, John Ford y William Wyler. Según Gubern (1998), estos años también propiciaron la aparición de obras consideradas como "edificantes" y la proliferación de películas de intriga y aventuras, entre las que destacamos *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) por sus alusiones a la ciudad de París. El mismo autor señala los óptimos datos que atesoraba la industria cinematográfica norteamericana de mitad de la década, cuando la producción pasó de 358 películas en 1945 a 425 en 1946. Igualmente, pone en evidencia el hecho de que "el cine americano de los primeros años de posguerra prosiguió la valiente orientación crítica de la era rooseveltiana, con sus mejores realizadores sensibilizados por el dramático trauma de la guerra" (p. 298).

Otro aspecto destacable de la segunda mitad del decenio es el relativo a la popularidad de la televisión, que empieza a establecerse como competencia frente al cine, después de que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su era comercial se inaugurara en 1946. Por otra parte, en 1947 la Comisión de Actividades Antiamericanas inicia una campaña de persecución de intelectuales y miembros de la industria cinematográfica en base a sus ideas políticas y por su orientación comunista.

3.4.3. *¿Por qué lates, corazón?* (*Battement de coeur*, Henri Decoin, 1940) | Francia

Battement de coeur es una pieza de tintes cómicos que describe la eterna dicotomía entre ricos y pobres, que se ve reforzada por espacios urbanos que perpetúan los modelos de vida que caracterizan a los ciudadanos de estatus sociales opuestos. La joven Arlette (Danielle Darrieux) aterriza en una escuela de carteristas, atraída por un anuncio en la prensa, tras escaparse de un reformatorio. La "institución" desarrolla su actividad bajo el siguiente reclamo: École Professionnelle - Cours Préparatoire. Así se hace constar a través de un plano detalle de un letrero de su fachada que inaugura la trama. En su interior, cada aprendiz desempeña una tarea –dibujar, tocar algún instrumento o tejer– sin mostrar, en un primer momento, el trasfondo de las enseñanzas que están cursando en tan peculiar escuela. En ella, Aristide (Saturnin Fabre), con la ayuda de unos maniquís que recrean las características de los transeúntes parisinos, es el instructor y reclutador de los jóvenes que luego deberán poblar las calles de la ciudad para delinquir y resarcir a su mentor.

Darrieux interpreta a una joven desafortunada, con ansias de libertad, que se ve forzada a vivir en contra de sus propios sentimientos, que la empujan a encaminar sus pasos hacia una vida honrada. Según Ferrari (2012), en el *remake* de Sam Wood, *Latido* (*Heartbeat*, 1946), resulta como si la presencia de Ginger Rogers, que interpreta a la joven, fuera una crítica implícita al tipo de parisina encarnado por la actriz francesa[37]. El autor hace hincapié en la distancia que Hollywood establece entre el modo de vida parisino y el

[37] En la misma publicación se afirma que Danielle Darrieux, junto a otras actrices como Claudette Colbert, Jeanette MacDonald, Leslie Caron o Audrey Hepburn, encarnaría la figura de la parisina para el cine de Hollywood. Su carrera estadounidense sería corta, pero significativa. Participó en dos películas: *La sensación de París* (*The Rage of Paris*, Henry Koster, 1938) y *Rica, joven y bonita* (*Rich, Young and Pretty,* Norman Taurog, 1951).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

modo de vida americano. En este caso pone como ejemplo el papel que la misma actriz interpretó como mujer parisina divorciada de un tejano en *Rich, Young and Pretty*.

En la película, Arlette hace uso de su astucia para cometer un primer robo en la calle. Decoin presenta un escenario lluvioso, el ambiente perfecto para que la joven pueda cobijarse bajo el paraguas de un elegante señor, que ostenta el puesto de embajador y que es interpretado por André Luguet. Antes de situarse junto a su víctima, la muchacha cruza de una acera a otra. Su movimiento presenta el escenario en que se encuentra, con gentes que escapan de la lluvia y buscan refugio. También destaca la presencia del coche en la ciudad, que causa estragos salpicando en la acera. La novata carterista sigue al hombre a un autobús y, ayudada por el ajetreo, consigue sustraerle un alfiler de corbata con una perla. Cuando el transporte se detiene, puede observarse en su parte exterior una alusión al Louvre, lo cual puede corresponder con la ruta urbana que sigue. En estos momentos de la historia, la acción se traslada a otro tipo de ambiente representativo de París, el cine, cuya sala aparece absolutamente concurrida. Decoin no pretende simplemente hacer una mención del arte que el mismo desarrolla, lo que constituiría una típica alusión al cine dentro del cine. Lo que busca es ahondar en la personalidad de Arlette. Por una parte, la muchacha ve reflejada en la película su propia vida como ladrona, gracias a la capacidad empática del cine. En segundo lugar, la ficción característica del celuloide representa el papel ficcional que ella tendrá que desarrollar cuando es forzada a hacerse pasar por la sobrina del barón Dvorak (Charles Dechamps). Por otra parte, en este espacio es descubierta por el embajador al que ha robado, quien la introducirá en el mundo de la clase alta parisina para interpretar una vida que no es la suya. En consecuencia, a partir de este momento el cineasta desarrolla un testimonio sobre las altas esferas que habitan la ciudad, sobre las lujosas estancias del embajador, que es tratado de excelencia y que tiene a su disposición una amplia servidumbre, etc. Entre otros entornos, es recreada una



Figura 56: *Battement de coeur* (1940)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

refinada fiesta de la embajada, con una decoración exquisita, en un entorno palaciego, donde los asistentes bailan en pareja al ritmo de una orquesta. La ambientación se completa con un amplio bufet. Además, entre las personas presentes, se encuentran camuflados unos caballeros de reputación dudosa, que conocen a Aristide y que son capaces de reconocer la faceta de la joven como carterista.

En la cinta, también destaca como entorno el hogar de Pierre de Rougemont (Claude Dauphin), un joven diplomático con un gran futuro. Se trata del lugar donde termina de cocerse el amor entre el joven y la verdadera Arlette. Un amor que les llevará a buscar una solución que les una a pesar de los impedimentos interpuestos por una sociedad clasista. Cabe apuntar que en la idílica terraza de dicho espacio tiene lugar una auténtica actuación musical por parte de Danielle Darrieux, que se presenta muy sensual vestida con un traje de baño. La joven interpreta la canción "Une charade", con música de Paul Misraki y letra de André Hornez.

Otros sitios destacados de la ciudad para la trama son la estación de tren, donde Arlette confiesa su verdadera identidad a Pierre de Rougemont; el ayuntamiento, donde tiene lugar una primera boda de conveniencia que no llega a término; y la iglesia, donde se produce la definitiva boda entre la joven y su verdadero amor. Existe una interesante apreciación en relación con los dos últimos espacios referidos. Decoin establece una auténtica diferencia entre ellos, otorgando solamente a la iglesia la potestad de poder sellar un amor verdadero.

En último lugar, hacemos referencia a la única escena en que aparece un emplazamiento de nuestra selección, el Arc de Triomphe. Esto ocurre en el momento en que Arlette y el barón Dvorak, que le va enseñando la coartada, se dirigen a bordo de un vehículo a la fiesta de la embajada. El cristal trasero del coche permite observar como el contorno del arco, oscurecido por la noche, pone fin a la extensa hilera de lucecitas que alumbran la inmensa avenida.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.4.4. *Barba Azul* (*Bluebeard*, Edgar G. Ulmer, 1944) | EE.UU.

Un París tenebroso, oscuro, nocturno y desequilibrado es el que Edgar G. Ulmer reconstruye en su película de terror, protagonizada por un asesino en serie que se esconde tras su faceta de titiritero y que por toda la ciudad es conocido como Barba Azul, siendo su nombre real Gaston Morel (John Carradine). Isenberg (2014) expone que en la película existe una hibridación entre *Fausto*, Jack el Destripador y el cuento popular francés del siglo XIX de Charles Perrault, del cual toma el título. Asimismo, comenta las imágenes que dan inicio al relato, destacando el excelente trabajo de Schüfftan, quien ayuda a proyectar una atmósfera caótica de la ciudad de París durante el Segundo Imperio, en la que un asesino en serie anda suelto. Del mismo modo, destaca que existen reminiscencias tanto en el tema como en la ambientación de *M* (1931) de Fritz Lang[38]. Como ejemplo indica que la obra se abre con el sonido de una campana, en lugar del gong empleado por Lang. Isenberg prosigue comentando lo que denomina el "prólogo visual", que se inicia con un fondo pintado de Notre-Dame y otros edificios junto al Sena de noche, dando paso a un plano del río, en el que inmediatamente después aparece una mujer muerta flotando, la cual es izada por dos gendarmes que van en bote. Tras dicho prólogo, se produce, así lo manifiesta el teórico, la segunda similitud con *M*, cuando los gendarmes publican un cartel en la pared advirtiendo a los ciudadanos de París sobre la presencia de un asesino que estrangula a mujeres jóvenes.



Figura 57: *Bluebeard* (1944)

Puede afirmarse que la apertura del relato fílmico introduce al espectador de lleno en un cruento escenario, que no augura un desenlace esperanzador para el relato. Tanto el río

[38] Quim Casas (2001) también hace referencia a sus similitudes con *M* y añade que Ulmer se adelanta a Hitchcock, concretamente en la escena de arranque de la película con la mujer hallada en el río, como en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sena como la cathédrale Notre-Dame asumen connotaciones negativas y su presencia se encuentra absolutamente vinculada con los momentos más dramáticos y tensos de la acción, siempre enmarcados en una atmósfera nocturna, que culminan con la muerte del asesino en las aguas del río[39]. La muerte del protagonista es el suceso que cierra el relato y es el resultado de su huida por los tejados parisinos desde su estudio. Precisamente, en estos fatídicos momentos, la catedral es situada como telón de fondo, por lo que se ahonda en ese aspecto tenebroso al que es asociada. Otra circunstancia destacable es que las dos primeras tomas que abren la película son las mismas que cierran el relato, pero a la inversa. Por tanto, en la clausura aparecen primero las aguas del Sena y luego el fondo pintado con Notre-Dame y otros edificios parisinos. También la catedral gótica sirve para ambientar uno de los primeros encuentros entre Gaston y la costurera Lucille (Jean Parker), tras una actuación de marionetas en la que se interpreta *Fausto* en un parque parisino. Este último es un espacio que se presenta muy concurrido, al contrario que el resto de escenarios urbanos, que suelen aparecer solitarios porque la población teme al asesino. El parque sirve para reforzar la psicología del titiritero, sus deseos ocultos, su otro yo. La escena de la conversación a la que nos referimos, que en otro contexto suscitaría emoción con motivo del encuentro de la pareja, no hace más que augurar una gran amenaza y transmitir sensaciones de inquietud y misterio, auspiciadas siempre por el velo de la noche.

En cuanto al estudio de Gaston, tiene una puerta secreta que subterráneamente conecta con las alcantarillas, hecho que le permite moverse a través de la ciudad sin ser localizado y deshacerse de los cadáveres de sus víctimas. Se trata de un espacio de pequeñas proporciones que el asesino suele iluminar con un quinqué. Asimismo, sus marionetas se encuentran colgadas junto a una gran cristalera y tanto sus siluetas como sus sombras parecen difuntos que cuelgan ahorcados. Esto resulta una reminiscencia más de la

[39] Al igual que Erik en *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925), que encuentra la muerte en sus aguas, que simbolizan el fin de la vida. Otro aspecto coincidente es que en ambas cintas la cathédrale Notre-Dame se vincula a las huidas de los personajes al final de la narración. Por último, existe otro rasgo en común entre ambos protagonistas. Estos frecuentan espacios secretos y ocultos. En el caso de Erik, la sección subterránea del edificio del Palais Garnier, y en el caso de Barba Azul, las cloacas, que sirven de conexión entre su estudio y una tienda de arte.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ambientación sobre la cuestión de la muerte, bastante acertada y efectiva. En el estudio dará comienzo el trepidante final de la película:

> El film remonta el vuelo cuando la cámara se encierra en el piso de Gaston, extraño y malsano taller de marionetas, estudio de pintor y escenario de los asesinatos, directamente conectado con las frías aguas del Sena por una trampilla a través de la cual Gaston arroja los cuerpos de sus víctimas; en esas mimas aguas concluirá su vida. (Casas, 2001, p. 67)

Más allá del estudio de Gaston, de las calles solitarias, de las sombrías alcantarillas, del Sena y de Notre-Dame, Ulmer recrea otros escenarios parisinos relevantes para el desarrollo del relato, como el taller donde trabaja la modista o la tienda de arte de Lamarté (Ludwig Stössel), el único conocedor de la doble identidad de Barba Azul y el responsable de sacar a la venta los cuadros que pinta de sus víctimas. Junto a este último emplazamiento, destaca la recreación de una exposición de arte. Estos dos últimos lugares inciden en esa imagen de la ciudad de París que se encuentra ligada al mundo del arte y la cultura. Asimismo, resulta relevante la aparición de estancias policiales y judiciales donde se desarrolla la investigación para dar caza al misterioso criminal parisino.

3.4.5. *Los niños del paraíso* (*Les enfants du paradis*, Marcel Carné, 1945) | Francia

Marcel Carné fue el responsable de dar forma a *Les enfants du paradis*, que nace de los escenarios y diálogos de Jacques Prévert, poeta y guionista francés. El relato se divide en dos actos, *Le Boulevard du Crime* y *L'Homme Blanc*, y se encuentra basado en la biografía de Jean-Gaspard Deburau, un célebre mimo que desarrolló su actividad durante la primera mitad del siglo XIX. Carné nos traslada a un tiempo ya lejano, donde los parisinos sucumbían ante los espectáculos callejeros, la pantomima, las tabernas y el carnaval. Una época en la que se maquinaban truculentos entramados delictivos y donde el amor es la fuerza más poderosa que mueve al artista. Acertadamente, el director "consiguió llevar a cabo cierta fotogenia de la miseria y de la bohemia parisina de 1840" (Navarro, 2004, p. 69), al mismo tiempo en que hacía un gran homenaje al mundo del teatro. Para Jean-Pierre Jeancolas (2005), la historia del teatro es también la de París, el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más hermoso escenario. Además, se refiere a la ciudad idealizada, encumbrada por la imaginación nostálgica de quienes fueron exiliados en la campiña alrededor de Niza.

La trama de la película se localiza, principalmente, en el boulevard du Temple, conocido como el boulevard du Crime debido a los actos criminales que allí acontecían. En este contexto se desenvuelven Garance (Arletty), una mujer seductora; Baptiste (Jean-Louis Barrault), el rey de la pantomima; Nathalie (María Casares), la eterna enamorada; Lacenaire (Marcel Herrand), escritor y delincuente; y Frédérick (Pierre Brasseur), un actor que alcanza también la gloria. Sobre la atmósfera recreada en la producción, Navarro (2004) hace una exhaustiva descripción:

> Un ambiente bullicioso, alegre y peligroso, que Carné capta espléndidamente mediante estudiadas grúas, panorámicas y acrobáticos movimientos de cámara, atentos a los voceadores que anunciaban la singularidad de las atracciones recluidas en sus barracas de feria, a los forzudos que maravillan al populacho o a los animales amaestrados que deleitan a niños y mayores. La turba de gente que recorre las calles de Ménilmontant como un torrente embravecido –los planos generales que recorren el ir y venir de burgueses, hampones, campesinos y obreros se fundamentan en unas abigarradas composiciones que delatan un auténtico *horror vacui* por los espacios abiertos, libres…–, un auténtico río de la vida, en suma, donde el cineasta se sumerge más fascinado por los detalles que por el conjunto. (p. 69)

La película se inaugura con las imágenes de un bulevar muy poblado, donde apenas hay espacio para el paso de los coches de caballo y donde los parisinos de todas las características encuentran entretenimiento en unos espectáculos que les aportan fantasía e ilusión. El aspecto lúdico recalcado en la cinta responde al hecho de que el ser humano necesita soñar para sobrellevar las contrariedades que se oponen a una existencia colmada de dicha. Esta necesidad también es saciada por el teatro. Además, la calle da lugar a la atracción entre desconocidos. En el boulevard du Crime Garance conquista la mirada de Frédérick, que no duda en ir a su encuentro. En la conversación que mantienen ambos personajes, la hermosa dama expresa una teoría que relaciona a la ciudad con las ideas de destino y amor: “París es muy pequeño para los que se quieren con un amor tan grande”. Por otra parte, la delincuencia se constituye como un oficio más a desempeñar en los entornos públicos, llegando a su expresión más aterradora con el asesinato perpetrado por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lacenaire en unos baños árabes. Seguidamente, el bulevar es escenario de la desesperación de Baptiste, quien persigue a Garance entre el gentío que celebra el carnaval, y entre la confusión que generan los disfraces y los bailes, a los que se unen los vecinos desde sus balcones. El final refleja las contradicciones de la vida, las alegrías y las fatalidades que conviven en un mismo entorno, en este caso París.

En contraste con las escenas diurnas, durante la noche las calles se tornan solitarias. El entorno nocturno alberga la picaresca de un mendigo que finge su ceguera y el paseo de quienes crean una espontánea complicidad, concretamente la que surge entre Baptiste y Garance. Esta última hace alusión a la belleza de las lucecitas de Ménilmontant y, en relación con su vida, se refiere al hecho de que "en París una chica ya es una mujer". En estos momentos, Carné propone un gran plano general que recoge las hermosas vistas referidas por la dama, con multitud de casas agolpadas e iluminadas por pequeñas luces. Finalmente, la pareja de dirige hacia el hospedaje donde el mimo tiene alquilada una habitación. Este emplazamiento tendrá un papel trascendental al final de la historia, ya que en él se precipita la separación entre Baptiste y Garance tras la repentina irrupción de Nathalie, quien busca a su amado para pasar la jornada de carnaval junto a él y a su hijo.



Figura 58: *Les enfants du paradis* (1945)

Un ambiente destacado de la noche parisina es la taberna comúnmente conocida como Corta cabezas, en alusión al asesinato de su antiguo dueño. En el local algunos se agolpan bailando al ritmo de los músicos que tocan allí, mientras otros fuman pipa y juegan a las cartas, o beben y comen. Se trata de un entorno popular para la plebe, donde surgen agresiones fruto de los celos y donde se urden delitos sin levantar sospecha. Como símbolo de la cultura, una cultura de la que también se empapan con gran entusiasmo las clases populares, se encuentra la figura del teatro, representada principalmente por el Théâtre des Funambules, pero también por el Grand Théâtre, que, aunque ostenta un papel secundario

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con respecto al primero, da lugar a uno de los momentos más emotivos del relato, el reencuentro entre Garance y Baptiste en un amplio balcón con vistas a la ciudad nocturna. En cuanto al Théâtre des Funambules, en sus puertas se atrae a los espectadores, que en su interior se ubican según su estatus social y económico. Las clases más opulentas en los palcos y la plebe, entregada con fervor a la interpretación, en el anfiteatro. En el escenario, Baptiste, gracias a su majestuosa forma de interpretar desprovista de palabras, se convierte en el indiscutible rey de la pantomima. Tras el telón, los artistas preparan sus actuaciones, con atuendos originales y rodeados de todo tipo de artilugios, mientras sobreviven a sus circunstancias gracias al amparo que les ofrece el teatro, metafóricamente su paraíso, y la ciudad de París.

3.4.6. *Las damas del Bosque de Bolonia* (*Les dames du Bois de Boulogne*, Robert Bresson, 1945) | Francia

Les dames du Bois de Boulogne[40] es una película de Robert Bresson basada en un texto de Diderot y con diálogos de Jean Cocteau. El tema desarrollado por el cineasta es el de los celos y la venganza tras sufrir un desamor. Los escenarios parisinos son transmisores de las emociones de los personajes, advierten sobre el devenir de los acontecimientos y describen los estatus sociales en los que se enmarcan los protagonistas. La puesta en escena pretende reflejar con fidelidad el drama sufrido por estos, sin demasiados adornos, y con el uso de elementos específicos.

Inicialmente, analizamos distintas piezas que componen los ambientes parisinos en la producción. José María Santiago (2005) destaca la presencia de espejos, que, en el hogar burgués con ascensor de la vengativa Hélène (María Casares), simbolizan su doble cara y falsedad. También advierte sobre la existencia de una chimenea siempre prendida, símbolo de la pasión. A esta apreciación, añadimos que el fuego es además símbolo del ardor que interiormente mueve a la protagonista a actuar contra su examante, con un despecho que la quema y que se materializa en un modo de actuar indolente. El fuego,

[40] Dixon (2013) recoge el dato de que durante los últimos días de la ocupación el título provisional de la película era *L'opinion publique.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por tanto, posee un carácter destructor. Por otra parte, Santiago se fija en las sombras que rodean al personaje interpretado por Casares, las cuales reflejan su estado mental. Con respecto a la figura de Agnès (Elina Labourdette), la joven bailarina y prostituta que Hélène utiliza para vengarse de Jean (Paul Bernard), se vincula a entornos parisinos donde hay flores: una floristería donde el caballero compra un ramo para ella, el hogar o la habitación donde se desarrolla la escena final. Estos espacios concretos son reseñados por el propio teórico, quien concluye que las flores representan la venta de su cuerpo, la boda y simbolizan la muerte. En relación a la idea de que este elemento decorativo se asocia con la venta del cuerpo, destacamos que las flores también están presentes en el camerino del club donde la mujer trabajaba. Este tipo de localización se erige, una vez más, como uno de los escenarios característicos de la ciudad.

El autor también pone su atención en la aparición de la fachada de un teatro, el cual hemos identificado como el Théâtre de l'Atelier. De él, salen al inicio de la narración Hélène y su amigo Jacques (Jean Marchat). El plano que recoge la acción "marca un distanciamiento entre la realidad y su representación que es la película, así como nos da idea del papel que va a desempeñar Hélène en sus maquinaciones" (Santiago, 2005, p. 12). En esta escena nocturna destaca la iluminación interior del edificio, que se escapa por sus cristaleras, y el rugir de los vehículos en la calle. A pesar de los recursos ideados por Bresson, Carlos Losilla (2000) opina que "las estrategias de la representación no son tan atrevidas como pudieron parecer en el momento de su estreno" (p. 54).

Seguidamente, indagamos en los modos de representación de uno de los escenarios que mejor identifican a la película, el Bois de Boulogne. Este vasto espacio parisino actúa en un primer momento como "zona neutral". Con este apelativo se pretende describir un lugar que no permite a Jean definir el estilo de vida o el estatus social de Agnès y su madre, hecho que Hélène toma en consideración para propiciar el primer encuentro entre la pareja. El cineasta nos sitúa en el bosque con una primera escena que comienza con un plano general de madre e hija frente a la cascada y de espaldas a la cámara. El día es espléndido. Se pretende crear una atmósfera idílica, aún lejana al fatídico final. Tras este primer encuentro, el caballero comenta, todavía ajeno al entorno en el que la joven se mueve en la ciudad, que esta se parece más a las chicas del campo que a las de París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

También Jean llegará a denominar a Agnès y a su madre como "las del bosque", expresión que Hélène refrenda expresando: "Mis damas del Bosque de Bolonia". De este modo ambas mujeres quedan asociadas a dicho espacio. Con el relato muy avanzado, la joven bailarina decide encontrarse con Jean, quien cada día la espera junto a la cascada. El escenario desfigurado por la lluvia augura un futuro infeliz, que se acentúa cuando ambos se resguardan en una gruta y caminan juntos hacia su interior, que los sume en la mentira y en la tragedia. Puede concluirse que "la lluvia, propia del melodrama, augura un final desgraciado indicado ya desde el principio con el agua de la cascada"[41] (Santiago, 2005, p. 13).



Figura 59: *Les dames du Bois de Boulogne* (1945)

La lluvia también distinguirá otro de los encuentros más significativos de la cinta en un espacio metropolitano, la square Port-Royal, a donde Jean acude para encontrar a su amada dentro de la primera mitad de la película. En relación a esta localización, Georges Sadoul (1972) explica que la obra originalmente iba a titularse *Les dames du Port-Royal.* Precisamente es en un apartamento de este entorno donde Hélène ha decidido ubicar a Agnès y a su madre con motivo de su plan vengativo. Estas en un primer momento vivían en un piso de mayor amplitud, aunque vacío de enseres y de felicidad, en el cual recibían a algunos caballeros. En este primer hogar la madre de la joven reconocerá que París les ha traído la ruina. Esta expresión refuerza la visión fatalista[42] sobre la ciudad desarrollada por el cineasta. Por último, volviendo con el segundo apartamento, en él la bailarina se

[41] Resulta acertado recordar cómo, al igual que la cascada del Bois de Boulogne, en la década anterior las agitadas aguas del canal Saint-Martin se utilizaron para representar un aspecto dramático de la película *Hôtel du Nord* (1938), las conciencias inquietantes de los personajes principales.

[42] Al igual que en *Camille* (George Cukor, 1936), donde París se constituye como un entorno nocivo para la dama. Un aspecto coincidente es que en ambas películas existe una ausencia de representación de los típicos iconos parisinos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

siente como en una prisión[43], ve coartada su libertad y dirigida su vida. En definitiva, resulta un espacio represivo, dentro de una ciudad casi infinita, París.

3.4.7. *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) | EE.UU.

Monsieur Verdoux es una comedia de asesinatos escrita y dirigida por Charles Chaplin, y basada en una idea de Orson Welles. En cuanto a la definición temporal, se sitúa en la década de 1930, en torno a la depresión económica[44]. El cineasta establece explícitamente un paralelismo entre el personaje de Barba Azul, protagonista de otra de las producciones de esta década, y el propio Henri Verdoux (Charles Chaplin), personaje principal que introduce la historia a través de una voz en *off*. El relato se basa en los asesinatos de mujeres llevados a cabo por Verdoux, tras perder su empleo en la banca a causa de la depresión. En cualquier caso, el personaje sigue manteniendo relación con la Bolsa de París, gracias al dinero que recauda con sus crímenes.

El *modus operandi* del asesino es encandilar a mujeres maduras con alguna pequeña renta o propiedad para luego casarse con ellas y asesinarlas. El "centro de operaciones" del homicida es un anticuario de la ciudad de París, donde tiene establecida una pequeña residencia. Igualmente, es asiduo a la visita de un café llamado Café des Boulevards. Por el contrario, su hogar, donde vive su verdadera mujer y su hijo, ambos ajenos a su actividad delictiva, se sitúa en una zona campestre. Allí comenta lo siguiente: "Qué descanso estar lejos de la lucha de la jungla". Puede determinarse que para Chaplin París es un entorno de supervivencia, agotador y desesperante, con hambrientos y parados. En cuanto a las mujeres estafadas, son oriundas de distintos enclaves franceses, como Lyon

[43] Según Rodríguez Gil (1997) nos encontramos ante un ejemplo dentro de un tema recurrente en el cine de Bresson, el de la prisión o la celda. El teórico indica que su obra paradigmática en cuanto a esta temática es *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956). Otros títulos serían: *Los ángeles del pecado* (*Les anges du péché*, 1943), *Pickpocket* (1959), *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) o *El dinero* (*L'argent*, 1983). Sobre esta misma cuestión, Paul Schrader (1999) explica que la metáfora de la prisión está ligada al pensamiento occidental, cuyas teorías están formuladas en términos de libertad y represión.

[44] Es preciso recordar que otras producciones de interés relativas a temas económicos y financieros relacionados con la ciudad de París son: *L'argent* (Marcel L'Herbier, 1928) y *Le capital* (Costa-Gavras, 2012).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

o Corbeil. Por tanto, para cumplir su misión, Henri Verdoux tiene que inventar diferentes personalidades y moverse a lo largo de la geografía del país. En la cinta, destaca el hecho de que una de las señoras, Marie Grosnay (Isobel Elsom), posee una residencia en la capital, donde será cortejada. Concretamente, la vivienda se sitúa en el número 151 de la avenue Victor Hugo, en el distrito de Passy[45] al oeste de París. En relación a la conquista de la dama, Verdoux solicitará los servicios de una floristería parisina.



Figura 60: *Monsieur Verdoux* (1947)

Por otra parte, puesto que se trata de una trama criminal, uno de los emplazamientos más significativos de la película son las oficinas de la policía judicial, en cuyas paredes se encuentra un gigantesco plano de la ciudad. En estas instalaciones aparece una primera mención a la Tour Eiffel, en una reunión en la que se encuentran la familia Couvais y el inspector Morrow (Charles Evans). El típico icono parisino se emplaza como fondo de la acción a través de las vistas de una ventana. De Lépinay (2012) destaca como el personaje interpretado por Chaplin realiza numerosas idas y venidas entre la ciudad y las provincias, siendo, cada retorno a la capital, señalado por un breve plano de la torre. El autor acuña la expresión "cliché exprés". A esta afirmación añadimos que cada viaje también se encuentra vinculado a la imagen del tren y, especialmente, a la de sus ruedas sobre los raíles. En las siguientes escenas, las alusiones al icono parisino se hacen a través de planos de situación, que, en ocasiones, destacan otros emblemas de la ciudad. Cada toma responde además a una perspectiva diferente. En la segunda escena aparece junto al pont de Grenelle[46] y la réplica de la Estatua de la Libertad, sobre las aguas del río Sena. En la tercera, entre los techos de París y junto al Grand Palais. En la cuarta escena se sitúa en la parte central del plano, blindada por los techos parisinos y

[45] Al igual que la villa de Brignon en *Quai des Orfèvres*. Ambos personajes ostentan una posición económica muy favorable.

[46] En el momento del rodaje el puente todavía conservaba sus característicos arcos, que se perderían con la remodelación llevada a cabo en los años 60, dando lugar a una estructura diferente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rodeada por un cielo cubierto de nubes. Finalmente, se encuentra en un segundo plano entre las columnas del pont Alexandre III, expuestas en un primer plano.

Por último, en relación a la aparición de iconos, debemos hacer mención a una escena protagonizada por Verdoux y una joven exrefugiada. Esta tiene lugar en el interior de un coche. Desde el cristal trasero se observa un edifico con columnas, pero no existe una descripción lo suficientemente exhaustiva para determinar qué elemento es. Aunque pudiéramos estar ante la Madeleine, no es lo suficientemente evidente y, por tanto, no cuantificamos la aparición.

Chaplin se sirve de la imagen de París, una de las capitales más representativas a nivel mundial, para hacer una crítica a los poderes económicos que rigen la economía mundial, y que son capaces de desestabilizar la armonía de los pueblos y de sus trabajadores a través de la especulación. Llegando al final de la narración, el cineasta incide en las consecuencias más graves fruto de las decisiones políticas y económicas, el surgimiento de los fascismos y la impunidad ligada a las actuaciones bélicas y a las industrias que se favorecen de ellas. Esta crítica es vinculada con otros espacios europeos como el Coliseo y el Arco de Constantino en Roma.

3.4.8. *En legítima defensa* (*Quai des Orfèvres*, Henri-Georges Clouzot, 1947) | Francia

La obra de Clouzot es un thriller policíaco inspirado en el libro *Légitime Défense* de S.A. Steeman. Al cineasta le fue concedido el premio al mejor director en el Festival de Venecia de 1947. Resulta pertinente rememorar unas palabras de Gubern (1998) sobre la fascinación de Clouzot por la sordidez, sobre sus atmósferas opresivas, sus tendencias sádicas, su negro pesimismo, y su visión cruel y torturada del hombre. De hecho, para el teórico, el suspense y la sordidez son las bazas que juega el cineasta en esta producción. Quim Casas (2010), por su parte, habla de una descripción brutal de la sordidez de la clase media de la posguerra. Para Ángel Quintana (2002b) la película "fue bastante más lejos que las intrigas policiales de los inicios" (p.67). Asimismo, expone que "la pantalla es un espejo de las claudicaciones morales propias de la posguerra" (p. 67).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 61: *Quai des Orfèvres* (1947)

La ambientación espacio-temporal, como se ha mencionado anteriormente, se sitúa en el París de la posguerra, concretamente en el invierno de 1946, que culmina en la Navidad, hecho que dulcifica el final del relato. La cinta retrata la psicología y vida de unos personajes que se ven envueltos en el crimen de un viejo adinerado, Monsieur Brignon (Charles Dullin), que se entretiene encandilando con promesas a jóvenes hermosas. En las entrañas de la ciudad sus habitantes sueñan con mejorar sus circunstancias que se ven limitadas por un entorno mediocre. En este mundo formado por barrios donde se conocen todos sus vecinos, el *music-hall* o el circo ofrecen ilusión a los parisinos regalándoles la felicidad huida en los años grises que quedaron tras la ocupación. Ángel Quintana (2002b), en referencia al papel del *music-hall* parisino de esa época, defiende que representa la recreación de un mundo marcado por el vicio, uno de los alicientes básicos del cine de Clouzot. Igualmente añade el siguiente comentario sobre el universo parisino:

> Clouzot observó con pesimismo los universos obscuros de un París, donde la idea del triunfo no era fácil, donde las vejaciones marcaban constantemente la ascensión a la cumbre en el espectáculo, donde las apariencias escondían una serie de universos turbios, poco edificantes. (p. 67)

Ciertamente, las expectativas de los soñadores parisinos se ven marcadas por un mundo de intereses, roñoso, representado por el viejo Brignon, que quiere atraer a la joven artista Jenny Lamour (Suzy Delair) hasta sus garras, para que sea una presa más, fácil, que llega a él impulsada por sus deseos de crecer, de salir de su mediocre universo cotidiano. No solo ella se verá acechada por la acusación de asesinato, también estarán implicados su esposo Maurice (Bernard Blier) y la fotógrafa Dora (Simone Renant), amiga de ambos. Para aclarar los hechos acontecidos la noche del crimen, se ejecuta una investigación liderada por el personaje de Antoine (Louis Jouvet). Por tanto, también se retratan los entramados policiales que tienen lugar en la jefatura de policía. En relación a esto, nos remitimos al título de la película, *Quai des Orfèvres,* que se corresponde con una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

localización de la Île de la Cité próxima a las estancias policiales. Seguidamente, resulta oportuno rememorar unas palabras de Casas (2010), quien sintetiza con gran destreza el sentido de la trama y su relación con los ambientes:

> En la trama, inspirada en una novela de Stanislas André Steeman, se dan cita un esquivo triángulo sentimental, un asesinato, una encuesta policial plasmada de modo muy realista (las detenciones, los interrogatorios, las horas en la prisión preventiva) y el retrato de dos mundos, dos capas sociales, dos formas antagónicas de concebir la vida, el de un vecindario parisino hecho de casas pequeñas que casi se comunican entre sí y el de las dependencias policiales donde en espacios aún más reducidos los inspectores y agentes llevan a cabo su rutinaria tarea diaria. (p. 80)

En cuanto a la ubicación espacial de la acción, podemos referirnos a ella con mayor concreción. La parte céntrica de París aglutina las dependencias de la policía judicial, que no se encuentran demasiado alejadas de la calle en la que habitan el matrimonio y la fotógrafa, la rue des Bourdonnais, situada en la *rive droite*. Igualmente, aunque en la *rive gauche*, se localiza un restaurante de gran historia y singularidad, la Maison Lapérouse[47]. En dicho local tiene lugar una discusión entre Brignon y Maurice, motivada por una cita que iba a tener lugar allí entre el viejo y Jenny. Tras el conflicto, Jenny y Maurice realizan un recorrido en coche que les lleva a transitar sobre el pont Neuf. La cámara se sitúa en el interior del vehículo y no se hace demasiado hincapié en la descripción del puente. Aunque, puede ser identificado por los detalles de sus farolas. Dicho puente conecta ambas orillas del río.

Del mismo modo, encontramos referencias al ya desaparecido cirque Médrano en Montmartre. Por otra parte, si nos situamos en uno de los puntos clave del relato, la noche del asesinato de Brignon, tenemos que dirigirnos a una zona alejada del núcleo de la acción, en el extremo oeste de París, el distrito de Passy, donde se localiza la villa Saint Marceaux. Otro aspecto por precisar es que el popular *music-hall* Éden se sitúa en Ménilmontant. Allí establece Maurice su coartada. En cuanto a la coartada de Jenny, se

[47] Situado en el quai des Grands Augustins, entre la place Saint-Michel y el pont Neuf, los orígenes del establecimiento se remontan al año 1766. Una de las características de su identidad son sus pequeños salones reservados.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ubica en Enghien, que identificamos como Enghien-les-Bains[48], una población al norte de París.

En definitiva, puede observarse como existen ambientes que contrastan en la ciudad. Los refinados y lujosos se enfrentan a los más apagados escenarios. En el corazón urbano se investigan los crímenes más cruentos, mientras que sus habitantes anhelan una vida mejor. Se concluye que el alma de París, sus entornos más céntricos, sufre las lamentables consecuencias de los años de la ocupación. Este ámbito geográfico es humilde, es mediocre y es criminal. Opuestamente, el hogar ostentoso, la mansión de Brignon, se aleja del núcleo metropolitano, de las entrañas de la capital francesa, para retraerse, fortificarse a las afueras y esconder la avaricia, lo que no impide al viejo codicioso caer en desgracia.

3.4.9. *Arco de Triunfo* (*Arch of Triumph*, Lewis Milestone, 1948) | EE.UU.

La historia narrada en *Arch of Triumph* se encuentra basada en una obra original de Remarque, aunque "los productores se encargaron de eliminar casi completamente la parte política y las diferentes censuras se encargaron de 'dulcificar' la cuestión sexual" (Castro, 1993b, p. 62). Binh (2005) destaca de la película los impresionantes decorados concebidos por William Cameron Menzies.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el conflicto pasa a ser uno de los temas tratados por el cine. En este caso, Lewis Milestone se centra en presentar la situación vivida en París en 1938 y 1939, en el preludio de la ocupación alemana.

Al comienzo de la película una voz en *over* hace la siguiente afirmación: "París es todavía una isla de luz en medio de la oscuridad de casi todo el continente". Esa isla de luz acoge la llegada de cientos de refugiados y perseguidos, cuyos rostros atormentados reflejan un gran sufrimiento. Una de esas personas, de esos nuevos pobladores de la capital francesa, es el doctor Ravic (Charles Boyer), médico de profesión que ejerce en la clandestinidad.

[48] En un balneario termal ubicado allí trabajaba Raphaël Poulain, padre de la protagonista de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), durante la infancia de su hija.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Él se suma a un paisaje oscuro, intrigante, en el que la lluvia anuncia la tragedia. Una noche, en el pont Neuf, se encuentra con una mujer desesperada y al borde del caos, Joan Madou (Ingrid Bergman). En este icónico puente parisino, en el que destacan dos de sus representativas farolas custodiando a uno de sus balcones, se inicia una relación amorosa, de superación y dolor, que llega a su fin con la muerte de la mujer en un hospital con vistas al Sena. Como se observa, el cineasta diseña una atmósfera sombría, cuyo tenebrismo, apunta Castro (1993b), se acentúa, por una parte, con la victoria fascista en la Guerra Civil Española y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y, por otra, con la muerte de Joan.

En la ciudad, los desplazados encuentran un hogar en los hoteles humildes. El doctor vive en el Hôtel International. El personaje explica que se trata de un lugar para gente perseguida, de paso en su exilio o donde las terribles circunstancias que los rodean los avocan al suicidio. Joan, por su parte, tras el primer encuentro con Ravic, se aloja en el Hôtel de Milan. Posteriormente, tras la deportación de su amante, mejorará su estatus social junto a un señor de clase alta, que le permitirá vivir en un lujoso apartamento. De nuevo, el cineasta ubicará la acción en el Hôtel de Milan, cuando Joan es atacada por el millonario tras el regreso del doctor. En estos momentos de la acción, al telefonear para llamar a una ambulancia, se indica que la habitación de dicho hospedaje se encuentra en la rue Cardinet. En base a lo expuesto, determinamos que las habitaciones de los hoteles en la cinta de Milestone están untadas de muerte[49].

Por último, otro hotel destacado es el elegante Hôtel Prince de Galles[50], que conserva su actividad hoy en día en la avenue George V. En él, Ravic construye un falso personaje para asesinar a un nazi llamado Haake (Charles Laughton), con el que tiene una cuenta pendiente. En relación al personaje del alemán, también destaca un restaurante legendario parisino, Fouquet's[51], donde el hombre tomará contacto con Ravic. En un primer momento, el doctor ve a Haake en la esquina entre la avenue George V y los Champs-

[49] También la idea del suicidio y de la muerte se encuentra ligada a la habitación de un hotel, aunque en un contexto distinto como ya se ha analizado, en *Hôtel du Nord* (1938).

[50] Icónico hotel de estilo *art déco* cuyos orígenes se sitúan en 1928.

[51] Emblemático establecimiento parisino abierto en 1899.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Élysées, en torno al restaurante y en una estampa en la que el Arc de Triomphe se observa de fondo. Más tarde, el mismo escenario conducirá al alemán a la muerte. El Arc de Triomphe se erige como el símbolo imperecedero de París y Francia, de su identidad, de su resistencia y de su independencia, que triunfará por encima de cualquier contrariedad. Por este motivo, el arco inaugura y clausura la película, y, aunque existe un predominio de su imagen ligada a la nocturnidad, el final se centra en representar un momento de esplendor que emana de la luz emitida por los rayos del sol tras el arco. Dicha imagen, que terminará con un "THE END", también aparece en los títulos de créditos iniciales, previos al comienzo de la narración.



Figura 62: *Arch of Triumph* (1948)

Otro establecimiento destacado es un club ruso llamado Sheherazade, nombre que se indica en un letrero a su entrada. En él, Boris (Louis Calhern), amigo de Ravic, encuentra trabajo para Joan como cantante. Se trata de un local refinado, con música y actuaciones, que destaca esa faceta de la ciudad de París tan ligada a los espectáculos nocturnos, la felicidad, la diversión y la evasión. No obstante, para la pareja de enamorados, París está irremediablemente vinculada a experiencias negativas y a la supervivencia. Los amantes desean alejarse del hotel, del club, de la lluvia, del pasado y, en definitiva, de la ciudad, hecho que les llevará temporalmente a establecerse en la Costa Azul.

Para concluir, resulta imprescindible hacer referencia a algunos emblemas parisinos que ostentan un papel secundario en la narración. La Tour Eiffel y el Sena formarán parte de un plano que supone una transición entre el día y la noche, inaugurando una nueva esperanza, un nuevo amanecer, en el que los rayos solares se proyectan en las aguas del río, que también servirá de escenario para el paseo de los amantes. Además, un plano de la cúspide de la torre rodeada de ramas de árboles en flor y otro que reúne una parte de la fachada del Louvre, la place du Carrousel y el Arc de Triomphe du Carrousel sirven para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

introducir la vuelta del doctor Ravic a la ciudad. En último lugar, destaca la existencia de un plano[52] que sirve para contextualizar el regreso de los amantes de la Costa Azul. Este es concebido desde la cathédrale Notre-Dame, con una de sus populares quimeras en primer plano. Desde esta perspectiva se observa el río con el Petit Pont, en parte escondido, y con la presencia del pont Saint-Michel. La toma también reúne a la église Saint-Sulpice y, como elemento más lejano, a la Tour Eiffel. A modo de conclusión, puede determinarse que una de las principales funciones de los emplazamientos icónicos parisinos en la película es favorecer distintos tipos de transiciones.

3.4.10. *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, George Sidney, 1948) | EE.UU.

George Sidney traslada a la pantalla, virtuosamente y haciendo uso de la tecnología Technicolor, las archiconocidas aventuras de los mosqueteros de Alexandre Dumas, D'Artagnan (Gene Kelly), Athos (Van Heflin), Porthos (Gig Young) y Aramis (Robert Coote), que se desenvuelven en el París del siglo XVII, defendiendo los intereses de Francia, del rey Luis XIII (Frank Morgan) y de Ana de Austria (Angela Lansbury). Para ello, tendrán que luchar contra las intrigas del cardenal Richelieu (Vincent Price) y sus secuaces, entre los que destaca la pérfida Lady de Winter (Lana Turner).

De manera introductoria, el cineasta ubica la acción en 1625. D'Artagnan, un joven gascón, abandona la villa donde vive para ingresar en la compañía de los mosqueteros en París, una ciudad donde los espías se encuentran tras cualquier esquina y donde las intrigas se cuecen en el entorno de la corona. La primera parada del joven intrépido es el cuartel de los mosqueteros. Allí se tropieza por primera vez con los que serán sus compañeros de hazañas. En este primer encuentro, no demasiado afortunado, D'Artagnan se cita en duelo con cada uno de ellos, en tres espacios significativos de la ciudad. En primer lugar, con Athos, a las doce, detrás del Luxemburgo. En segundo lugar, con

[52] La toma es idéntica y se corresponde con otra analizada en la película *Midnight* (1939), producida por Paramount Pictures. Ambas coinciden en el encuadre, en la distribución de los elementos e, incluso, en la posición de las nubes. La única diferencia que se advierte es el movimiento de los vehículos por la calzada. En cuanto a la película de Milestone, fue producida por Enterprise Productions.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Porthos, a la una, en los Carmelitas Descalzos, el convento de la orden fundada por Santa Teresa de Jesús localizado en la rue de Vaugirard[53]. Y, en tercer lugar, con Aramis, a las dos, detrás del Louvre. Cabe hacer un inciso indicando que a lo largo del relato también existen referencias orales sobre la prisión de la Bastille. Volviendo con los espacios de los duelos. Finalmente, todos los personajes se dan cita en el primero de ellos, detrás del Luxemburgo. Para el decorado se recrea un hermoso y vasto jardín, cuidadosamente mantenido, con estanque, fuentes y estatuas. De entre las piezas escultóricas que forman parte de la ambientación destaca la figura de una Diana cazadora a semejanza de *Diana de Versalles*[54], que en la actualidad podemos encontrar si paseamos por dichos jardines con su aspecto contemporáneo. Esta localización aparece en una única escena que recrea la primera batalla entre los mosqueteros y los guardias de Richelieu, y no se indaga con mayor profundidad en la relación que mantienen los protagonistas con este entorno[55].



Figura 63: *The Three Musketeers* (1948)

Miguel Marías (2001) recuerda que hay varias películas en la filmografía de Sidney "que, en teoría de 'capa y espada', y desde luego sin canciones, son, además de películas de aventuras, logradísimos musicales, espléndidos de ritmo y coreografiados con gran perfección, llenos de ideas visuales y con movimientos de cámara llenos de

[53] Después de 400 años, en 2011, los Carmelitas Descalzos restablecieron su presencia en el mismo emplazamiento que tuvieron a su llegada a París en 1611.

[54] *Artémis à la biche* o *Diane de Versailles* es una de las piezas célebres de la colección del Musée du Louvre. Esta se encuentra ubicada en la Salle des Caryatides. La escultura de mármol del siglo I o II d.C. se descubrió en Italia, según informa el museo, probablemente en Nemi.

[55] La presentación del jardin du Luxembourg en la película y en la novela es distinta. En la cinta, resulta un emplazamiento que tras su primera aparición no adquiere más relevancia. Sin embargo, en la novela se indica con mayor definición la relación entre los protagonistas y el lugar, siendo una localización que pude encasillarse como parte del entorno de los protagonistas. Así, Dumas explica que D'Artagnan encuentra alojamiento en una buhardilla de la rue des Fossoyeurs, cerca del Luxemburgo. Esta consideración no la tenemos en cuenta en la producción que analizamos, puesto que no se indica explícitamente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

musicalidad"[56] (p. 106). El autor hace referencia a esta película, cuya primera gran escena coreografiada tiene como escenario el jardin du Luxembourg, que por su amplitud permite un diseño complejo del movimiento escénico de los actores.

La trama se desarrolla en la ciudad de París, en otros espacios de Francia y en Inglaterra. El vulgo pasea por las calles, que en la noche se vuelven solitarias e iluminadas por antorchas, también más inquietantes e inmersas en las intrigas palaciegas. La majestuosidad, por otra parte, ocupa las estancias palaciegas del Louvre, que era la residencia de Luis XIII[57] y su consorte. Llegados a este punto, resulta oportuno remitirnos a unas observaciones de Juan Antonio Ramírez (1993) con respecto a la evolución de la ambientación en diferentes versiones de *The Three Musketeers*:

> La de Douglas Fairbanks y la de 1935 poseían más ingredientes "medievales" que la de 1939, cuyos sets eran más "realistas"; en 1948 M.G.M. situó a los famosos espadachines en ambientes blancos y elegantes, más acordes con la época real de la acción (siglo XVII), y sin el dramatismo rugoso que caracterizó a las versiones "góticas" primitivas. (p. 178)

Como anuncia el teórico, el Louvre se perfila como un entorno de amplias estancias de colores muy suaves, donde la claridad adquiere un gran protagonismo. De manera generalizada, en dichas estancias, el color azul acompaña al rey y los tonos salmones acompañan a la reina. Por último, resulta pertinente comentar que los salones reales acogen algunos de los eventos más trascendentales de la cinta, como la trampa frustrada que Richelieu había orquestado contra la reina para favorecer sus intereses. También, es el escenario que cierra la película, poniendo punto y aparte a las aventuras de los mosqueteros.

[56] Otra de las películas de este ámbito, que el teórico define como prodigiosa y que incluye entre las obras coreografiadas de Sidney, es *Scaramouche* (1952).

[57] Luis XIII proseguiría con el propósito de su padre, Enrique IV, de hacer del Louvre y de las Tuileries el mayor complejo palaciego de Europa. Para ello trabajaría con el arquitecto Jacques Lemercier (1585-1654). Dicho proyecto se conocería como *Grand Dessein*. La voluntad de Enrique IV sería decisiva para que el conjunto arquitectónico adquiriera las dimensiones actuales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.4.11. *Cita en julio* (*Rendez-vous de juillet*, Jacques Becker, 1949) | Francia

Rendez-vous de juillet es una película de Jacques Becker que gozó del reconocimiento de la crítica cinematografía, la cual le concedió el Premio Louis Delluc en 1949. En esta producción, la ciudad de París es un espacio para vivir en libertad, donde los sueños, las expectativas y los anhelos toman forma en sus calles, cuyo carácter singular se proyecta a través de sus iconos más representativas como la Tour Eiffel, el río Sena, el Panthéon, el Louvre o la cathédrale Notre-Dame, entre otros. París es la música, es el teatro, es la madre de los cineastas, es siempre el amor y en sus noches, en sus soledades, es un lugar que abriga la decepción de los soñadores y enamorados.

Un grupo de jóvenes músicos, actores, cineastas, escritores recorren una ciudad que no les impone normas y que, en algunos casos, les libera de la opresión del hogar paterno. La ciudad les pertenece, ocupan todos sus espacios, les proporciona experiencias exóticas en el club de *jazz*, en el Muséum national d'Histoire naturelle, en el Musée de l'Homme o en el teatro St. Jacques, lugares que les ayudan a planear con espontaneidad su futuro. En definitiva, París ha conquistado a estos jóvenes bohemios que han encontrado en los espacios metropolitanos un modo de vivir libre de convencionalismos.

En base a lo expuesto con anterioridad, determinamos que para Becker emplazar el relato fílmico en la ciudad de París es una cuestión indispensable, pues su cosmopolitismo y su modernidad permiten que pueda desarrollarse una historia en la que se empodera la figura del ser humano como criatura libre de obra, palabra y pensamiento. En el mismo orden de ideas, la emancipación del individuo se ejemplifica, en gran parte, con las nuevas pautas que rigen las relaciones amorosas, que, asimismo, tienen como escenario los espacios metropolitanos. Las parejas que representan dichos cambios son las formadas por Lucien (Daniel Gélin) y Christine (Nicole Courcel), y por Thérèse (Brigitte Auber) y Roger (Maurice Ronet). En relación a esto, Ángel Quintana (2002a) se refiere a una tipología de películas del cineasta que se basan en las parejas[58] y que realizan "un preciado

[58] El autor hace referencia a las cintas *Se escapó la suerte* (*Antoine et Antoinette*, 1947) y *Édouard et Caroline* (1951).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

examen sobre las transformaciones que en los años cuarenta y cincuenta sufrieron las relaciones entre hombres y mujeres" (p. 66). Además, relaciona los cambios sociológicos sufridos por la sociedad de posguerra con el espacio urbano:

> Resulta muy interesante observar las comedias de Jacques Becker en las que se examinaron los elementos constitutivos de esa nueva juventud de la posguerra, donde la mujer empezaba a gozar de cierta independencia y la nueva moral permitía que el amor surgiera de los encuentros azarosos en la calle. (p. 66)[59]

Para Becker, ensalzar los iconos parisinos es ensalzar la identidad de una ciudad que posibilita un progreso de tipo social, abanderándolo, y que permite a sus habitantes progresar en el ámbito personal y profesional, sin encorsetarlos en actividades, ideas y formas de vidas arcaicas. Por este motivo, el cineasta rodea a sus personajes de estos iconos, que forman parte de su cotidianeidad. La cinta comienza con una panorámica que parte del jardin des Tuileries y que descubre la place de la Concorde, rodeada de vehículos, la Tour Eiffel, en un plano más alejado, y, en último lugar, la cúpula del Petit Palais y, con mayor detalle, el techo del Grand Palais. De este modo, se localiza espacialmente el hogar familiar de Lucien. De hecho, desde una ventana puede apreciarse, en un primer momento y con claridad, la estructura de hierro de Eiffel tras el mayordomo. Más adelante, y de un modo más difuso, aparecerá tras otros personajes que ocupan la mesa donde la familia se reúne para comer. Uno de los comensales es el padre de Lucien, cuya relevancia reside en el hecho de que es un elemento que crea tensión en su hijo y, en consecuencia, motiva que abandone el hogar familiar. El padre representa los valores establecidos de la sociedad francesa, que contrastan con las inquietudes del protagonista relacionadas con la antropología y la etnografía, el cine, la música, etc.

Otros elementos que forman parte del entorno de los personajes son el Panthéon, la Sorbonne y la cathédrale Notre-Dame. En el caso del Panthéon, se sitúa junto al club de *jazz* en el que toca Roger y, también, puede ser observado desde la ventana de François (Philippe Mareuil). Resulta relevante que este segundo personaje, escritor, muestra

[59] Hecho que asocia con la teoría de la seducción de María Tortajada, quien, partiendo de la obra de Rohmer, vincula las transformaciones del territorio urbano parisino de los años 60 con el establecimiento de un nuevo tipo de relación sexual, lo que marcó profundamente el estilo de la *Nouvelle Vague*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también un gran interés por Thérèse. En cuanto a Notre-Dame, se ubica junto a la peluquería que regenta el padre de Thérèse, donde también la familia tiene establecida su vivienda. Por otra parte, la Sorbonne, de la que puede apreciarse especialmente su observatorio, se localiza junto a la casa de Roger.

Por último, hacemos referencia a un conjunto de emplazamientos icónicos que forman parte de un paseo en un vehículo extravagante, con el que la impetuosa juventud puede circular por las calles y surcar las aguas del Sena. El aparato que es capaz de atravesar tierra y agua se introduce en el río con dirección al pont Neuf y atravesando el Sena bajo el pont des Arts. Entonces, un plano opuesto muestra la presencia del pont du Carrousel[60], claro ejemplo de la evolución de la estética de la ciudad. Asimismo, en la lejanía se observa la silueta de la Tour Eiffel, que no se distingue con demasiada claridad, pero que responde al punto de vista desde donde se realiza la filmación. Finalmente, el vehículo toma una salida entre el pont des Arts y el pont Neuf que conecta con la columnata[61] del Louvre, para proseguir su camino hacia la libertad, recorriendo una ciudad sin límites.



Figura 64: *Rendez-vous de juillet* (1949)

[60] En esta ocasión el puente aparece con su nueva apariencia, cuya estructura es de hormigón armado. Recordemos como en *Boudu sauvé des eaux* (Jean Renoir, 1932) todavía conservaba su antigua imagen, la cual sirvió de modelo para el puente de Isabel II en Sevilla. Su nombre original era pont des Saints-Pères.

[61] Se trata de la portada de la cara oriental del Louvre, que se concibió durante el reinado de Luis XIV. El diseño, con pares de columnas bajo un frontón inspirado en la Antigüedad, es fruto de una propuesta conjunta de los arquitectos franceses Louis Le Vau, Charles Le Brun y Claude Perrault.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.4.12. *El hombre de la Torre Eiffel* (*The Man on the Eiffel Tower*, Burgess Meredith, 1949) | EE.UU.

El thriller de Burgess Meredith es una adaptación de *La tête d'un homme*[62], novela de Georges Simenon del año 1931. La trama se centra en la investigación del inspector Maigret (Charles Laughton), que tiene como objetivo cazar a un astuto asesino, Radek (Franchot Tone), responsable de la muerte de una rica americana, la señora Henderson, y de su criada. En dicho crimen está involucrado el sobrino de la difunta, Bill Kirby (Robert Hutton), que busca adueñarse de su fortuna para divorciarse de su esposa y casarse con la amiga de esta. También un pobre afilador, Heurtin, interpretado por el propio Meredith es señalado como principal sospechoso gracias a las argucias de Radek, un médico desequilibrado. La acción de la película se desarrolla en la ciudad de París. En ella toman protagonismo algunos de sus iconos más universales. Como localización destacada señalamos la Tour Eiffel.


Figura 65: *The Man on the Eiffel Tower* (1949)

Los títulos de crédito iniciales se superponen a unas primeras imágenes de la emblemática estructura de hierro. De Lépinay (2012) hace alusión a ellos. En un primer momento se sitúa a la torre en el centro de la pantalla. Aquí también se encuentran las primeras referencias al río Sena, a sus pies. Seguidamente, el cineasta nos traslada a las vistas panorámicas que se observan desde su interior, detectándose con gran definición la place Charles de Gaulle con el Arc de Triomphe. El autor también se refiere a un movimiento de *travelling* que se realiza desde el ascensor, que permite descifrar todo el entramado de hierro. En definitiva, concluye que se trata de la manifestación más clara de una sensación de poder y

[62] En 1933, Julien Duvivier llevaría al cine una primera adaptación de la obra de Simenon, conservando su título original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

superioridad. Desde nuestro punto de vista resulta una afirmación acertada, pues la Tour Eiffel es el emblema con el que se identifica el personaje de Radek, para quien resulta un espacio recurrente. Él mismo lo incluye dentro de su propia cotidianeidad indicando que todos los días almuerza en su restaurante. Esta declaración, sin embargo, puede ser cierta o no. Asimismo, los créditos de la producción desaparecen cuando este personaje camina junto a la base de la estructura[63], con el Palais de Chaillot de la place du Trocadéro de fondo, el cual también aparecerá en otros momentos.

La Tour Eiffel también adquiere un gran protagonismo en la clausura de la historia, que reúne distintos elementos. En la última escena, el inspector Maigret camina sobre la parte central del pont de Bir-Hakeim. Entonces, un movimiento panorámico descubre el pont d'Iéna sobre el Sena y, finalmente, la silueta completa de la Tour Eiffel. Este icono es citado constantemente por el cineasta, ya sea como lugar de la acción o como elemento que aparece en las inmediaciones de la misma. Asimismo, se aprovecha su situación privilegiada para destacar desde sus vistas otras localizaciones relevantes como son el propio río Sena, la basilique du Sacré-Coeur, el Arc de Triomphe, el pont Alexandre III, el Hôtel National des Invalides, el Grand Palais, el Petit Palais y el pont de Bir-Hakeim. Estos lugares también aparecen sin nexo con la Tour Eiffel.

Existen dos secuencias destacadas cuya acción se desarrolla en la torre: la del almuerzo entre el inspector y Radek, y la de la trepidante persecución por el entramado de hierro en el desenlace de la acción. El cineasta se las ingenia para agrupar todas estas vistas, incluso aunque en ocasiones resulten forzadas desde un mismo punto. Por otra parte, tanto la torre como el Sena son aludidos verbalmente. Ya apuntábamos con anterioridad que Radek se refería al restaurante de la torre. Además, habla sobre la sensación de poder que siente al estar en ella y del suicidio. En cuanto al río, el mismo personaje, al ofrecerse a asesinar a la tía de Kirby, expresa la idea de que el Sena tiene sus víctimas, y el inspector

[63] Esta es la primera escena de la película que consideramos que incluye un icono de nuestra selección. Recordemos que, en lo relativo a la hoja de codificación, serán considerados como emplazamientos que inauguran la acción aquellos que se sitúen en el primer minuto de filmación tras la desaparición de los créditos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lanza la falsa posibilidad de que Heurtin arrojara al río el cuchillo del asesinato. Por tanto, el río se vincula directamente con los actos delictivos cometidos en la ciudad.

Cambiando de ubicación, nos situamos en las dependencias de la policía judicial, que se corresponden con el edificio del Palais de Justice, en la Île de la Cité. El entorno se completa con la presencia de la Sainte-Chapelle, la cathédrale Notre-Dame, el pont Neuf y el pont Saint-Michel sobre el Sena. Asimismo, resulta imprescindible comentar la secuencia de la falsa evasión de Heurtin, un acto planeado por la propia policía para dar con el verdadero asesino. El afilador se sitúa en la place Denfert-Rochereau con el Lion de Belfort, después, recorre las estancias exteriores que forman parte del Hôtel National des Invalides, con la Tour Eiffel de fondo. En su salida por una de sus puertas principales, se dirige en dirección al pont Alexandre III, con el Grand Palais y el Petit Palais de fondo. Posteriormente, pasa por el pasillo de columnas de los jardines del Palais Royal[64], con la policía siempre pisándole los talones. A continuación, la trayectoria continúa por la place des Pyramides, con la estatua ecuestre de Juana de Arco. Finalmente, llega a orillas del Sena, para terminar en un hostal. Resulta interesante como tras reponerse en el hostal, el personaje continúa su huida, ahora despistando verdaderamente a la policía. Entonces, de nuevo la Tour Eiffel se posiciona como telón de fondo. El fugitivo se lanza desde el pont de Grenelle[65] a las aguas del Sena, logrando desaparecer. Resulta destacable como en el momento que se tira al agua, la réplica de la Estatua de la Libertad, que coincide con la parte central del puente, ostenta una posición predominante en primer plano, como metáfora de la libertad buscada por el individuo, que ha sido erróneamente enjuiciado. Luego, se incluye un plano en el que aparecen el pont des Arts, el pont Neuf, el Sena y el Institut de France. Este da paso a la salida de Heurtin de las aguas del río a la altura del pont du Carrousel.

En el mismo orden de ideas, nos referimos a otros tres emplazamientos que aparecen en una única escena: el Palais Garnier, asociado a un reloj urbano y a la idea del paso del

[64] Años más tarde, este escenario también resulta trascendental en el desenlace de *Charade* (Stanley Donen, 1963), otra de las películas de suspense filmadas en París.

[65] Todavía conservando sus característicos arcos, al igual que en *Monsieur Verdoux* (1947).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tiempo; y la place de la Concorde, como lugar de la acción, con la Madeleine de fondo, en uno de los tantos encuentros entre los personajes principales, el inspector y Radek.

Otra localización interesante es el Café des Deux Magots[66]. Su ubicación se detalla a través de un letrero del distrito 2 y del boulevard Saint-Germain. Aquí confluyen todos los personajes de la trama y se fragua el asesinato. Cerca de esta área se sitúa también el boulevard Raspail, dirección que el médico desequilibrado ofrece al sobrino de la americana para que se ponga en contacto con él si está interesado en sus servicios. También aparece el Hôpital Lariboisière, donde Radek cursó sus estudios y donde el inspector busca información sobre él. Este se localiza en la rue Ambroise Paré, en el distrito 10. Además, encontramos el Hôtel George V[67], ubicado en la avenue George V[68], en las inmediaciones de los Champs-Élysées. En él se alojan el sobrino y las dos damas. En cuanto a la mansión donde tiene lugar el asesinato, está en la población de Saint-Cloud. Por otra parte, la dirección donde hallar a la madre de Radek, para así conseguir deshacer el misterio, se corresponde con el número 22 de la rue Saint-Antoine, en el distrito 4. Por último, nos referimos al club La Roulotte, uno de los lugares de ocio del momento en el distrito 9. Su ubicación se manifiesta a través de un cartel donde se indica place Pigalle. Por tanto, dicha plaza se encuentra en las inmediaciones del establecimiento. En relación a esto, es necesario señalar que, en la noche, el cineasta recrea un ambiente nocturno de típicos carteles de neón que anuncian los locales de ocio.

3.4.13. Evaluación de la década de 1940

La década de 1940 convierte a París en el escenario de largometrajes, comúnmente adaptaciones, que responden a géneros diversos (drama, comedia, thriller, aventuras, terror). De forma generalizada, sobrevuela sobre la ciudad un halo de sordidez, ligado a

[66] Hoy en día Les Deux Magots. Ubicado en la place Saint-Germain-des-Prés, es uno de los cafés más antiguos de París. Sus orígenes se sitúan en el siglo XIX. Destaca su vinculación histórica con el ambiente cultural de la ciudad.

[67] Es un edificio histórico que data de 1928.

[68] Estamos ante la segunda película de la década que ubica la acción en un hotel de dicha avenida, la anterior, recordemos, era *Arch of Triumph*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ideas como el desamor, la venganza o el asesinato. También, en algunas ocasiones, existe un importante componente crítico, siendo un tema especialmente sensible el de la ascensión de los fascismos, que se trata con alusiones explícitas en dos de las películas americanas: *Arch of Triumph* y *Monsieur Verdoux*, ambas posteriores a la II Guerra Mundial.

Se ha detectado a lo largo de la investigación que existen numerosos aspectos coincidentes entre las películas que desarrollan una trama intrigante. En primer lugar, nos referimos a dos películas estadounidenses, de nuevo, *Arch of Triumph* y, también, *The Man on the Eiffel Tower*. La similitud más evidente es que ambas eligen un elemento identificativo de la ciudad, de importante resonancia internacional, para incluirlo en su título. De este modo proponen una asociación directa entre el contenido de la cinta y la urbe, que no puede llevar a equívocos, reforzando la implantación de clichés relacionados con la geografía urbana. Sin embargo, el tratamiento que se lleva a cabo de los iconos en las dos películas es distinto en cuanto al tipo de presencia, la relevancia y el número de apariciones. Aunque, su protagonismo en los títulos de crédito es similar. Durante la película, la Tour Eiffel mantiene una posición constante, siendo utilizada en ocasiones como lugar de la acción o como fondo de la misma. Por supuesto, resulta un elemento que inicia y clausura el relato, y siempre aparece de día. El principal concepto que le asocia Burgess Meredith es la idea de poder. Con respecto a la place Charles de Gaulle con el Arc de Triomphe, también inicia y clausura la acción, pero sus apariciones son más esporádicas y nunca se toma como lugar de la acción, aunque sí como fondo. Su imagen, es asociada a la noche, lo cual le aporta tenebrismo, lo que no impide que el arco sea considerado un símbolo del triunfo de París y de los refugiados sobre cualquier poder invasor. Otra coincidencia significativa entre ambas películas es que localizan parte de la narración en dos hoteles destacados de la avenue George V, junto a los Champs-Élysées, el Hôtel George V en *The Man on the Eiffel Tower* y el Hôtel Prince de Galles en *Arch of Triumph*.

Además, existe una similitud entre *Monsieur Verdoux*, estadounidense, y *Quai des Orfèvres*, francesa. En las dos, los personajes de clase de alta, Marie Grosnay y Brignon, respectivamente, son emplazados en el distrito de Passy, al oeste de la ciudad, alejados

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del centro urbano. Por último, una relación evidente, e intencional por parte de Chaplin, es la que se establece entre el personaje de Henri Verdoux y Barba Azul, los asesinos de mujeres.

Otro punto que goza de interés es la representación del barrio de Ménilmontant, cuya relevancia en el cine es palpable ya desde la década de 1920 –recordemos la obra de Dimitri Kirsanoff–. Se trata de un área de referencia para los cineastas, cuyas calles y espacios se encuentran ligados a los estratos más humildes de la urbe, en oposición al distrito de Passy o a la avenue George V, que se vinculan a las clases opulentas. En la década de 1940 forma parte de las producciones *Quai des Orfèvres* y *Les enfants du paradis*, ambas francesas. Es posible determinar que al ser un barrio genuino ostenta un mayor interés por parte de las producciones galas, más alejadas de los tópicos.

Igualmente, se ha observado que, a pesar de la sordidez que caracteriza a las producciones de los años 40, perviven en ellas los más variados enclaves parisinos relacionados con la ociosidad o la cultura. Muy frecuentemente se encuentran ligados a la evasión. También dan cobijo a las falsas apariencias, representan el espíritu de la libertad o la necesidad de supervivencia. A continuación se recapitulan algunos de los más representativos: el Théâtre des Funambules en *Les enfants du paradis*; el club donde bailaba Agnès en *Les dames du Bois de Boulogne*; el club ruso Sheherazade en *Arch of Triumph*; el teatro de marionetas en *Bluebeard*; el banquete en el Louvre en *The Three Musketeers*; la fiesta de la embajada en *Battement de coeur*; el club de *jazz* o el teatro St. Jacques en *Rendez-vous de juillet*; el Café des Deux Magots en *The Man on the Eiffel Tower*; el *music-hall* en *Quai des Orfèvres;* y el Café des Boulevards en *Monsieur Verdoux.*

En lo relativo a la representación de los iconos parisinos, se ha observado un incremento de su presencia. Si en la década de 1930 había 16 elementos representados, en la actual, hay 21. En primer lugar, nos referimos al Sena, que aparece, ostentando un protagonismo destacado, en cinco películas: cuatro estadounidenses (*Bluebeard, Arch of Triumph, The Man on the Eiffel Tower, Monsieur Verdoux*), localizadas temporalmente en distintas épocas del pasado de la ciudad, y una francesa (*Rendez-vous de juillet*), ambientada en la contemporaneidad. En *Bluebeard* aparece tanto al inicio como al final de la acción. También se incluye en la clausura de *The Man on the Eiffel Tower.* En relación con la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

historia de Edgar G. Ulmer, en la que el personaje principal mantiene una relación directa con el río, se puede asegurar que la vinculación de este con las muertes y la noche le confieren un carácter tétrico. En el resto de producciones, sin embargo, aparece solamente durante el día. Por otra parte, la única película no relacionada con una trama de intrigas o asesinatos es *Rendez-vous de juillet,* donde la presencia del río supone un elogio a la libertad. A modo de síntesis, se concluye que se vuelve a ahondar con mayor profundidad en las connotaciones negativas que ya ostentaba el Sena en los años 20.

Seguidamente, ponemos nuestra atención en aquellos iconos que aparecen en cuatro producciones: la Tour Eiffel, la cathédrale Notre-Dame y el pont Neuf. Anteriormente, nos referíamos al papel de la torre en *The Man on the Eiffel Tower*, ahora también destacamos que se localiza en: *Rendez-vous de juillet, Arch of Triumph* y *Monsieur Verdoux*. La estructura de hierro parisina inaugura la acción en la obra de Jacques Becker, contextualizándola en la ciudad de París y junto al hogar familiar de Lucien. Esta última función también es ejercida en el relato de Chaplin. Llegados a este punto, resulta interesante observar cómo ha evolucionado la representación de este icono en las tres primeras décadas analizadas. En los años 20 aparecía en tres cintas francesas y en una americana. En los años 30, en la coproducción franco-alemana y en dos películas estadounidenses. Y, en los años 40, se invierte el rol con respecto a los años 20. La Tour Eiffel aparece ahora en una obra francesa y en tres estadounidenses. Por tanto, puede determinarse que el cine francés intenta evitar los clichés más representativos de la ciudad, mientras que el cine americano apoya en ellos su éxito y popularidad.

Sobre la cathédrale Notre-Dame, indicamos, en primer lugar, que se incluye en las siguientes producciones: *Bluebeard*, *Arch of Triumph, Rendez-vous de juillet* y *The Man on the Eiffel Tower*. Solo en la película de Meredith aparece al inicio y al final de la acción, y de noche, inmersa en una atmósfera sombría. La catedral aparece como elemento del entorno de los protagonistas, excepto en *Arch of Triumph,* donde aparece en una única escena. En el resto, se utiliza como fondo de la acción. En cualquier caso, nunca como lugar de la acción. La catedral, que se mantiene ligada principalmente al cine estadounidense, pierde protagonismo con respecto a las décadas anteriores, al no contarse

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con ella para situar la acción. En los años 20 fue escenario de la acción en tres películas. En los años 30 disminuyó a una.

En lo relativo al pont Neuf, se localiza en las siguientes obras cinematográficas: *Arch of Triumph, Rendez-vous de juillet, The Man on the Eiffel Tower* y *Quai des Orfèvres*. Este emblemático puente parisino se halla de manera igualitaria en ambas industrias. En las dos producciones francesas se localiza en una época actual y en las dos americanas, en una época pasada. En ninguno de los casos forma parte del inicio y del final de los relatos. Asimismo, en todas las películas se sitúa en una única escena. Su aparición más relevante tiene lugar en *Arch of Triumph*, como escenario de la acción, asociado a connotaciones negativas en un momento clave de la historia, en la nocturnidad. Su papel como escenario también resulta evidente en *Quai des Orfèvres*. Por el contrario, en *Rendez-vous de juillet* y en *The Man on the Eiffel Tower* aparece como fondo de la acción. Este elemento urbano irrumpe con fuerza en las pantallas, ostentando un papel representativo en ambas cinematografías. Hasta el momento, solo había aparecido en la década de 1920 en *Orphans of the Storm.*

Por otra parte, existen varias localizaciones (la place Charles de Gaulle con el Arc de Triomphe, el Louvre y el Grand Palais) que se detectan en tres cintas. La place Charles de Gaulle con el Arc de Triomphe aparece como fondo de la acción en *Battement de coeur,* en *The Man on the Eiffel Tower* y en *Arch of Triumph*. Como novedad se incluye dentro de las producciones del cine americano, del cual había estado ausente en las décadas precedentes.

El Louvre también aparece en ambas cinematografías, en *Arch of Triumph*, en *The Three Musketeers* y en *Rendez-vous de juillet*. Su papel más representativo tiene lugar en la ficción de Dumas, donde clausura la acción. George Sidney lo sitúa tanto de día como de noche y como lugar de la acción. Sus estancias forman parte del entorno de los protagonistas. Con anterioridad solo había aparecido en los años 30, en *Boudu sauvé des eaux.* Por tanto, su imagen irrumpe con fuerza, sobre todo en el cine estadounidense.

Con respecto al Grand Palais, está presente en *The Man on the Eiffel Tower*, en *Monsieur Verdoux* y en *Rendez-vous de juillet*, donde inaugura la acción y sirve de elemento que define el contexto de la historia, en general, y de Lucien, en particular. Sus apariciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no están vinculadas a los protagonistas. Previamente solo había sido insertado en los años 20, en *Paris qui dort*. La década de 1940 sirve de marco para que este emplazamiento sea considerado por el cine americano y para que retome su presencia en la pantalla.

A continuación, se comentan los iconos que solo aparecen en dos producciones: el Petit Palais, la place de la Concorde, con el obélisque de Louxor y las fuentes de Hittorff, y el pont Alexandre III. Los dos primeros aparecen en *Rendez-vous de juillet* y en *The Man on the Eiffel Tower*. En la cinta francesa ambos se presentan al inicio de la narración, localizando la acción. En la americana, el Petit Palais aparece como fondo de la acción y la place de la Concorde como lugar de la acción. Este último espacio alcanza su mayor representatividad, hasta el momento, en los años 30. El Petit Palais, por otra parte, solo aparecía con anterioridad en una escena, donde su presencia era poco significativa, en *Paris qui dort*. En cuanto al pont Alexandre III, está presente en *The Man on the Eiffel Tower,* como fondo de la acción, y en *Monsieur Verdoux.* No aparece en ninguna película francesa, al contrario que en los años 20, también en el trabajo de Clair.

En lo relativo al resto de emplazamientos icónicos parisinos, que solo cuentan con una aparición, se encuentran aglutinados en tres producciones. En primer lugar, nos referimos a *The Three Musketeers*, que recrea una escena de coreografía muy vistosa en el jardin du Luxembourg. En segundo lugar, citamos *Rendez-vous de juillet*, donde se incluyen el pont des Arts, la Sorbonne, el jardin des Tuileries y el Panthéon. En tercer y último lugar, ponemos nuestra atención en *The Man on the Eiffel Tower*. Aquí, el afán de Meredith por mostrar todos aquellos símbolos parisinos le lleva a incluir una extensa relación de espacios urbanos: el Hôtel National des Invalides, la basilique du Sacré-Coeur, el Palais Royal, el pont de Bir-Hakeim, el Palais Garnier y la Madeleine.

Como puede observarse, las dos últimas cintas, las más alejadas del conflicto bélico, dejan atrás el lastre de los años oscuros de la ocupación para adentrarse, sin complejos, en una descripción más exhaustiva de los grandes emblemas de la ciudad. París exhibe, con orgullo y de la mano del celuloide, aquellos signos que definen su identidad en cualquier parte del mundo, para abanderar de nuevo la lucha por la libertad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.5. París en el cine en la década de 1950

Tras los tormentosos años 40, la vida sigue para aquellos que sufrieron las fatalidades de la II Guerra Mundial. El séptimo arte, igualmente, emprende nuevos cauces de expresión ligados tanto a autores ya consolidados como a nóveles cineastas. Por su parte, las ciudades implicadas en el conflicto sufren grandes transformaciones, al igual que sus habitantes, los cuales se vieron rodeados por entornos agresivos o irreconocibles, como explica Barber (2006), que fueron un foco de interés para los directores de cine. La capital francesa sigue atrayendo a las grandes producciones y en ella se siguen emplazando obras que indagan en sus diferentes facetas. París se muestra como un escenario donde espontáneamente surge el amor, donde confluyen diferentes artistas, donde habita la fantasía, donde se cuecen intrigas criminales, donde se configura una nueva sociedad, donde la infancia establece una relación novedosa con la geografía urbana… La imagen de la gran metrópolis europea, al igual que en décadas anteriores, mantiene, en gran medida, su andadura cinematográfica de la mano de la industria francesa y de la estadounidense, para seguir alimentando los sueños e inquietudes de los espectadores.

3.5.1. El cine francés en la década de 1950

Nos encontramos en un periodo cuya explosión creativa se efectúa en su última fase. Jeancolas (1997) define la existencia de un ciclo de doce años, a los que denomina como años de continuidad, que perfilan un nuevo arranque del cine francés. Dicha etapa transcurre entre 1947, una época de éxitos obtenidos en los festivales europeos, y 1958, donde se encuentran las primeras manifestaciones de la *Nouvelle Vague*. Igualmente realiza una descripción de lo que él define como el cine de la Cuarta República:

> El cine de la Cuarta República es pusilánime. Está encorsetado por una censura que se eriza cuando un filme aborda la actualidad: las dificultades económicas, las secuelas de la guerra, la guerra fría, la guerra de Indochina, luego la que comienza en Argelia, la descolonización en general, la descomposición del sistema político. Esta censura es eficaz. Suscita entre los cineastas, y más aún entre los productores, un reflejo de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> autocensura: para qué batirse, tomar riesgos, para evocar, incluso metafóricamente, el conflictivo presente si el filme va a ser luego mutilado o prohibido. (pp. 48-49)

Barroso (2010), por su parte, defiende la consolidación del cine francés durante los años 50, gracias a las ayudas estatales, la solidez cinematográfica y la importancia de los temas tratados. Destaca a autores como Clement, Clouzot, Becker, Cayatte, Autant-Lara, Bresson, Tati y Ophüls. Paralelamente, hace referencia a los realizadores que, iniciando su actividad, "se enfrentarían frontalmente con el viejo cine francés para exigir una nueva mentalidad y un modo distinto de hacer el cine" (p. 13). De entre estos nuevos cineastas, germen de la *Nouvelle Vague*, encumbra los nombres de Truffaut, Godard, Rivette y Rohmer. Por último, explica que antes de que estallara este nuevo movimiento existía un grupo de autores al margen del anquilosado cine francés: Vadim, Melville, Franju, Resnais o Astruc. Mientras tanto, la actriz Brigitte Bardot se convertía en un icono erótico de la pantalla.

También esta década acogió el apogeo del cine policíaco "a causa de la popularidad del cine negro americano, junto a las tragedias urbanas de carácter cotidiano y a la popularidad alcanzada por las magníficas películas 'negras' que rodó Marcel Carné en décadas anteriores" (Barroso, 2010, p. 16). Por otra parte, destaca, como puntualiza Gubern (1998), el florecimiento del documental de arte y la composición del "Grupo de los Treinta", en el que confluyen en 1953 los mejores nombres del cine corto: Resnais, Franju, Marker, Kast y Varda. La "vitalidad que exhala el campo del cortometraje preludia el próximo renacimiento del cine francés, en manos de los jóvenes" (Gubern, 1998, p. 317).

3.5.2. El cine estadounidense en la década de 1950

Esta época se caracteriza por encontrarse inmersa en una crisis, cuya principal causa es la competencia que ejerce el medio televisivo. Esto supone que la situación de la industria se revierta varias décadas, por lo que "después de 1950 el cine americano se vuelve a encontrar en un callejón sin salida, como en vísperas del sonoro" (Jeanne & Ford, 1994, p. 54). Este hecho motivará que se busquen soluciones basadas en la ampliación de las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imágenes y las pantallas. Paralelamente a las actuaciones que debieron llevarse a cabo para superar tan complejo reto, la producción continuó y fueron varios géneros los que tuvieron un papel predominante en la filmografía de aquellos años. Gubern (1998) los repasa, situándose en un cine de posguerra –que llega a abarcar los primeros años de los 50– dominado por el pesimismo y sobre el que planea el espectro de la guerra fría y de la guerra de Corea. En primer lugar, destaca el hecho de que existe un auge del cine negro, que se justifica por diversas causas, como la neurosis colectiva de posguerra y el aumento de los índices de criminalidad. En definitiva, dicha prosperidad se apoya en circunstancias psicosociales. Cabe puntualizar que en el cine negro se refugian muchos realizadores, en un tiempo en el que el realismo crítico se ve desterrado por la presión política y por la "caza de brujas", lo que deriva en la siguiente realidad:

> Quebrado todo conformismo ético, el cine recoge el clima de "crisis moral" que reina en el ambiente y hace añicos el viejo, respetado, estable y tranquilizante esquema del Bien enfrentado y vencedor del Mal, recubriendo a sus personajes (sean detectives o gángsters) con un baño de absoluta ambigüedad moral. (p. 304)

Otro rasgo interesante del momento es la influencia que ejercieron las doctrinas psicoanalíticas, lo que se ejemplificó en la industria cinematográfica con la inclusión de elementos violentos y eróticos. Igualmente, resulta de gran relevancia el papel que desempeñó la comedia musical. Gubern explica que se produce una renovación, introduciéndose en los filmes secuencias musicales con toda libertad y como continuación lógica de la acción. Aquí destaca *An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951), que demuestra la absoluta madurez del género, opina el teórico.

También comenta que el espacio de los grandes de anteguerra, como William Wyler, Frank Capra o John Ford, es ocupado por autores como John Huston, Elia Kazan, Billy Wilder y Fred Zinnemann. A esto hay que sumar, como bien señalan Jeanne & Ford (1994), el nuevo periodo de popularidad del *star-system,* coronado por actores y actrices como James Dean o Marilyn Monroe. En cualquier caso, es importante señalar que el estado de crisis que apuntábamos al inicio también hizo mella en las circunstancias económicas de los realizadores, que en distintos casos tuvieron que recurrir al exilio:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Alrededor de los años cincuenta, el cine americano comenzó a padecer una de esas crisis que le afectan periódicamente. La situación de su tesorería condenó a aquellos de sus servidores que tenían necesidad de una actividad regular a ir a trabajar a los estudios europeos y este fue el caso, principalmente, de Jules Dassin y de John Huston. (Jeanne & Ford, 1994, p. 51)

Sin embargo, también se precisa en el texto que la verdadera razón de la salida de América de Dassin era estar perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas. *Du rififi chez les hommes* (1955), película que realizó con nacionalidad francesa, le revirtió un gran éxito. En cuanto a Huston, su gran popularidad vino de la mano de su coproducción *Moulin Rouge* (1952).

3.5.3. *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) | EE.UU.

A través de su oscarizado musical –mejor película, guion, banda sonora de un musical, diseño de vestuario (color), dirección de arte (color) y fotografía (color)–, Minnelli[69] ahonda en el imaginario parisino, en las representaciones más tópicas y en los clichés más arraigados de cara a un público internacional. La película adapta varias composiciones musicales de George Gershwin, especialmente, "An American in Paris", inspirada en la etapa que el músico pasó en la capital francesa en la década de 1920. Excepto un conjunto de tomas iniciales, la mayoría corresponden a los decorados que se construyeron en los estudios de MGM en Hollywood, donde destaca el trabajo que llevó a cabo Ben Carré[70] en la pintura de los fondos, como apunta Juan Antonio Ramírez (1993). Precisamente,

[69] El musical *Gigi* (1958), ambientado en el París de principios del siglo XX, sería otra magistral obra que encumbraría al director. La película está basada en una obra de Colette y cuenta con un elenco de gran relevancia, compuesto por actores como Leslie Caron en el papel de Gigi, Maurice Chevalier en el papel de Honoré y Louis Jourdan en el de Gaston. La trama romántica da comienzo en el Bois de Boulogne y pronto entra en escena la Tour Eiffel. Entre otros populares ambientes de la época, destacan Maxim's y Le Pré Catelan.

[70] Ramírez puntualiza que el artista se especializó en pintura sobre vidrio y ejecutó multitud de fondos realistas que permitieron ahorrar a los estudios importantes cantidades en construcciones arquitectónicas tridimensionales. En 1937 abandonó definitivamente el trabajo como director artístico y entró como pintor especialista en la plantilla de MGM.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sobre esta cuestión, Schwartz (2012) señala que la obra ocupa el lugar de una larga tradición de Hollywood que hace uso de un París artificialmente recreado en estudio como escenario de las películas.

En el plano temporal, el relato se sitúa en la posguerra, tras el conflicto de la II Guerra Mundial. El protagonista es el norteamericano Jerry Mulligan (Gene Kelly), excombatiente y ahora pintor. Las distintas circunstancias que rodean al personaje nos llevan a asociar a la ciudad distintas ideas capitales. En primer lugar, se hace referencia al mundo de la cultura, del arte y del espectáculo. El artista sitúa su vivienda en una buhardilla de una pensión de la orilla izquierda[71], con un típico negocio a sus puertas, el Café Muguette. Igualmente, es asiduo a instalar sus obras de arte en Montmartre, donde su icono más representativo, el Sacré-Coeur, ostenta su única, aunque significativa aparición, como telón de fondo. Esta localización se erige como un enclave típicamente relacionado con la vida cultural parisina, del mismo modo en que sirve de reclamo turístico. Aquí Jerry experimentará una primera toma de contacto con Milo Roberts (Nina Foch), una dama burguesa que muestra un interés por el joven que va más allá del mecenazgo. Además, se observa que el Palais Garnier, enclave necesario para la construcción de la identidad de la ciudad, sirve como musa para uno de los lienzos del artista, al igual que son modelos para un cuadro el río Sena y el pont Neuf.

Como localización vinculada a la azarosa vida parisina, encontramos la aparición de un bullicioso club de *jazz* en Montparnasse al que Jerry asiste en compañía de Milo, y en el que por primera vez ve a su amada Lise (Leslie Caron). Por otra parte, de la mano de Henri Baurel (Georges Guétary), joven vinculado al mundo de la cultura y el espectáculo, el cineasta nos sumerge en una actuación cargada de elegancia y sofisticación en un teatro parisino, que eleva al artista a su máxima glorificación. En este sentido, cabe destacar una apreciación de Ramírez (1993) relativa a la escalera que forma parte de la escenografía de la escena, que ejemplifica el éxito alcanzado por los intérpretes:

[71] Cabe apuntar que junto al barrio de Montmartre al norte de París, existen otros espacios urbanos de gran interés para los creadores, como Montparnasse en la orilla izquierda, que históricamente atesora una ajetreada vida cultural y es enclave de artistas y escritores.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Pero la función más clara y explícita de la escalera tiene mucho que ver con el sistema del estrellato implantado por Hollywood. En *An American in Paris* (1951) había un número musical con una escalera cuyos peldaños se iluminaban por dentro a medida que el actor los ascendía. El estribillo era significativo: 'Construiré una escalera hasta el Paraíso / con un nuevo escalón cada día'. Y es que por la escalera suben *las estrellas* al cielo, y por ella descienden hasta los mortales. Este elemento arquitectónico es, pues, su marco natural. (p. 285)

Añadimos, como cuestión relevante, que en el cartel de la función reza lo siguiente: "Les fantaisies parisiennes". Esta circunstancia reafirma el hecho de que en la cinta se ahonda en las representaciones de los tópicos parisinos a través de todas las perspectivas posibles: la construcción de los personajes, las localizaciones seleccionadas y los temas tratados.

Sin duda, el tópico que es representado con más fuerza y mayor vinculación a los entornos en los que se desenvuelven los protagonistas es el de "ciudad del amor". Esta temática, asociada a los encuentros entre Jerry y Lise, nos sumerge en instantáneas de gran romanticismo, en las que se ven involucrados los iconos más representativos de la metrópolis. Por una parte, se establece como punto de encuentro entre ambos el Café Bel Ami junto al Sena. La ubicación del local hace que la acción se traslade, a posteriori, a orillas de río, un entorno recurrente para la pareja donde, auspiciada por la noche, la relación de ambos será secreta y solo tendrá como único testigo a la cathédrale Notre-Dame, presente siempre como telón de fondo. Se observa, llegados a este punto, que, frente a las fatalidades ligadas a la imagen del río en décadas anteriores, Minnelli reconoce su faceta más sensible y atractiva, ligándolo a los momentos de mayor dulzura. Para Ferrari (2010) "los *quais* del Sena invitan a las jóvenes a liberarse de sus tesoros de ternura y de ensueño" (p. 74)[72]. Por su parte, Rubio (2001) ensalza la sencillez y elegancia del cineasta al rodar, mediante pocos y sucesivos planos secuencia, algunos de los más bellos *pas à deux*[73] del musical americano, citando como paradigma el que acontece en esta cinta al ritmo de "Our love is here to stay". La acción relativa al río Sena se sitúa en

[72] "Les quais de la Seine invitent les jeunes filles à se délivrer de leurs trésors de tendresse et de rêve". Traducción propia.

[73] Las otras dos cintas que recuerda igualmente por su cadencia, y por su perfecto y ajustado tempo recogiendo a las parejas en un escenario que acaba por musicalizarse totalmente son: *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, 1953) y *Brigadoon* (1954).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el entorno del pont de l'Archevêché, como también señala Schürmann (2009)[74]. El puente, además, aparece como parte de la ambientación. Asimismo, puede deducirse, en base a la perspectiva, que la ubicación de los hechos tiene lugar en el quai de la Tournelle.

Llegando al final del relato, Jerry y Lise se encuentran en una fiesta de disfraces en Montmartre, evento que puede observarse como metáfora de la doble vida que llevan ambos y que debe llegar a su fin. Entonces la pareja sale a una terraza para conversar con tranquilidad y para interpretar una despedida que no será tal. En el balcón destaca la existencia de unas aspas. En el pie de página de una fotografía del catálogo *Paris vu par Hollywood* se indica textualmente que los personajes se encuentran "sobre el techo del Moulin Rouge". Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esta afirmación no puede ser refrendada, puesto que la mínima sección de fachada que puede observarse del molino, desde la ubicación en que se sitúan los personajes sobre el balcón, no guarda similitud con respecto a la superficie del popular cabaret parisino. Más bien, se asemeja a la estética de otros molinos que tradicionalmente han poblado la *butte*, valga como ejemplo el Moulin de la Galette. Minnelli concibe, nuevamente, un escenario de romanticismo nocturno, que tiene como fondo la inmensidad de la ciudad, en la que destacan intensamente iluminados en la lejanía la Tour Eiffel y el Arc de Triomphe[75]. En este contexto e imbuida por las circunstancias del momento y la despedida, Lise le dice al joven artista lo siguiente: "París tiene medios de hacer que uno olvide", a lo que él contesta: "¿París? No. Esta ciudad no. Es demasiado real y hermosa. No se puede olvidar nada de ella". De este modo, el cineasta establece un vínculo inseparable entre los sentimientos de los personajes y la ciudad.

En relación a las ideas capitales a las que nos referíamos en un primer momento, solo nos queda por establecer las relaciones existentes entre los entornos urbanos y las nociones

[74] El autor también hace referencia al homenaje realizado por Woody Allen en su película *Todos dicen I love you* (*Everyone Says I Love You*, 1996). Señala la escena del baile entre Allen y Goldie Hawn, haciendo hincapié en las diferencias entre una y otra película. Se pregunta por qué Allen rodó en entornos parisinos reales, pues el tributo podría haberse realizado en el mismo escenario. En relación a esto, advierte que tras el lapso temporal podía resultar ridículo. Además, añade que existen dos factores que trabajan aquí: la estética, antes influenciada por las convenciones teatrales, y el mercado, conducido por los avances tecnológicos.

[75] Existen otros contornos que destacan en el cielo parisino, pero, puesto que la identificación es confusa y se cae en especulaciones, se ha preferido obviarlos de cara a su inclusión en la hoja de codificación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de sofisticación y *glamour*. Estos conceptos se encuentran claramente ligados a espacios antes referidos como el teatro o la ópera, pero también al Hôtel Ritz, ubicado en la place Vendôme, que no aparece. De este edificio destaca, exteriormente, su entrada e, interiormente, las estancias que ocupa Milo. Por último, nos falta por hacer referencia a un negocio local dirigido, principalmente, a señoras burguesas con un importante poder adquisitivo. Se trata de Nicole Parfumeur, una elegante *boutique* de fragancias donde el blanco y el negro se conjugan para crear un ambiente efectista a la par que exquisito.

Cambiando de tercio, nos situamos en dos momentos distintos del relato determinantes en la representación de la imagen de París. En primer lugar, destaca la apertura de la narración, que pone al espectador en contexto a través de una serie de planos panorámicos del París real –hecho que resulta excepcional– a lo largo del primer minuto. El propio Jerry, en voz en *off*, realiza la siguiente declaración: "Esto es París", idea que más adelante completa manifestando: "Siendo pintor, la meca del universo para el estudio, la inspiración y la vida está aquí, en esta estrella rutilante que se llama París". En consecuencia, Minnelli aprovecha los primeros momentos de la trama para presentarnos el París en el que él basa su relato y las ideas principales que lo conforman. A continuación se enumeran los emplazamientos parisinos seleccionados por el cineasta: el jardin des Tuileries, concretamente, un detalle de su entrada desde la place de la Concorde con la escultura de Mercurio de Coysevox y una sección verde junto al Arc de Triomphe du Carrousel, la place de la Concorde, el Arc de Triomphe, la Madeleine, el Louvre, el Palais Garnier, el pont Alexandre III y, en la misma escena que el puente aunque más alejados, Notre-Dame, el Panthéon, la église Saint-Sulpice y la basilique Sainte-Clotilde, también aparecen el Sena y el pont Neuf.

En segundo lugar, nos trasladamos a una de las secuencias memorables del filme, que recrea el universo parisino a través de referencias intertextuales a obras de distintos pintores y de la música de George Gershwin. Esta secuencia se presenta a modo de ensoñación, marcándose el carácter ilusorio de los iconos representados y haciéndose una exhaustiva imbricación de ambientes que se incluyen tanto en el día como en la noche:

> La secuencia final, en la que se recrea el poema sinfónico de George Gershwin, se ha convertido en uno de los modelos más representativos de la fusión de los elementos de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> imagen cinematográfica para buscar una totalidad: el uso que se hace en ella del color, la luz, los decorados, los vestuarios, los movimientos de cámara, el montaje y todos los demás ingredientes de la imagen se vuelca en ofrecernos el mundo de los pintores impresionistas y de sus cuadros que cobran vida ante nosotros (recordemos la interpretación que hace Gene Kelly del personaje de Chocolat dibujado por Toulouse-Lautrec), de los paisajes reconocibles de la capital, del amor, y la alegría, que está presente en todos los momentos y que triunfa ante las dificultades; en suma, la admiración total hacia esta urbe. (Hueso, 2014, p. 281)

Las distintas estampas que componen esta pieza sinfónica, poniendo un broche de oro al final del relato, se encuentran identificadas por el Centre de Ressources et d'Information de l'Ambassade des Etats-Unis d'Amérique en France en su informe *La France vue par Hollywood*. Los pintores citados en el ballet final, tal como se indica en dicho documento, son los siguientes: Raoul Dufy (la place de la Concorde), Edouard Manet (el mercado de las flores), Maurice Utrillo (una calle de París), Henri Rousseau (la fiesta), Vincent Van Gogh (la place de l'Opéra) y Henri de Toulouse-Lautrec (el Moulin Rouge). De entre todos ellos, como bien apunta Schwartz (2012), se ensalza especialmente la figura de Toulouse-Lautrec, a través de la recreación de su universo. Finalmente, realizamos una recapitulación de aquellos espacios icónicos parisinos que forman parte del cosmos ficcional del magistral número musical de cierre, en el que se ponen de manifiesto toda la magia de la película y las evocaciones más puras a la iconografía parisina. Aquí se detecta la presencia del Arc de Triomphe, custodiado por los Champs Élysées; de la place de la Concorde, con la compañía de la Madeleine; de la cathédrale Notre-Dame, con su contundente silueta; del Palais Garnier, envuelto en la elegancia de las luces de las farolas; y del Moulin Rouge con la alegría de sus espectáculos nocturnos.



Figura 66: *An American in Paris* (1951)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.5.4. *París, bajos fondos* (*Casque d'or*, Jacques Becker, 1952) | Francia

En 1952 Jacques Becker[76] presenta la película *Casque d'or* [77], cuyo título hace referencia a la protagonista, Marie (Simone Signoret). La obra de este autor puede verse como un puente entre el cine francés de los años 50 y la *Nouvelle Vague*. El relato se encuentra basado en hechos reales, que tuvieron lugar durante la *Belle Époque*, en torno a 1900, en el contexto del París apache[78]. Para Gubern (1998) la cinta "ha quedado como una de las mejores evocaciones del París de inicios de siglo" (p. 315). Por su parte, Monterde (2004) opina que "*París, bajos fondos* supera lo convencional de la reconstrucción histórica y de la historia de amores pasionales causantes de muertes varias, gracias a la fisicidad tanto de sus decorados como de sus intérpretes" (p. 49). También Jeanne & Ford (1994) ensalzan su grandeza:

> Becker pone fuerza y un gran poder de sugestión. De un suceso con múltiples peripecias que había mantenido durante varias semanas la curiosidad de las multitudes en los años 1900, Becker saca lo que puede considerarse como su mejor filme. (p. 105)

En la película Marie se enamora de un carpintero, Georges Manda (Serge Reggiani), al que conoce en un baile mediante Raymond (Raymond Bussières), un miembro de una banda de delincuentes con la que mantiene relación. En la banda Marie tiene un amante, Roland (William Sabatier), que es asesinado por Manda en una trifulca alentada por el jefe de los malhechores, Félix Leca (Claude Dauphin), quien se encuentra tremendamente encaprichado de ella.

Se trata de una historia de pasiones, intensa, con un final terrible para todos los personajes protagonistas. Belleville, donde se desarrolla el grueso de la acción, es un entorno maltratado, plagado de personajes pendencieros, cuya agresividad se desprende de sus miradas, de sus gestos y de sus acciones. Sus habitantes no pueden escapar de esa hostilidad y se ven salpicados e, irremediablemente, implicados en los asuntos delictivos

[76] El cineasta fue asistente de realización de Jean Renoir y participó con dicho cargo en *Boudu sauvé des eaux* (1932).

[77] Monterde (2004) recuerda que este proyecto cinematográfico se remonta a 1939 de la mano de Julien Duvivier, que vio sus iniciativas frustradas por la guerra.

[78] El apelativo responde a la ferocidad con la que actuaban las bandas criminales de la época.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que forman parte de su día a día y de su entorno. La vulnerabilidad de la población de Belleville se refleja en sus espacios: sus fachadas deterioradas, los descampados y los negocios humildes. Vignaux (2000) habla de la realidad social en la que el cineasta inscribe a los personajes, como el negocio de Danard, donde trabaja Manda, o À L'Ange Gabriel, donde evoluciona la banda. Alude a un universo marginal sometido a las reglas de autoridad. Un ambiente que se opone a la relación amorosa y que permite a los eslabones desarrollarse aislándose en espacios (decorados) y tiempos (momento del día), y cuya finalidad se orienta hacia una única meta. El resultado es la historia de la última semana de un condenado que, al reencontrarse con el amor, ha encontrado la muerte.



Figura 67: *Casque d'or* (1952)

En el mismo entorno tiene también su hogar, y centro de operaciones, el jefe de la banda Félix Leca. Por razones obvias, se trata de una vivienda que representa un estatus social superior al del resto de sus vecinos. Kovacsics (2013) se refiere al lugar donde se localiza y comenta algunos aspectos de la ambientación de la historia:

> Situada en el número 44 de la rue des Cascades, en el corazón de Ménilmontant, entre la rue de la Mare y la rue de Ménilmontant. Basada en un suceso real, *París, bajos fondos* capta el ambiente de la época, con un Belleville separado de París, poblado por carruajes y rodeado de bosque. El 44 de la rue des Cascades mantiene su verja de hierro, las escaleras que ascienden hasta el patio y el pequeño jardín de la entrada: como si el tiempo no hubiese pasado del todo. (p. 156)

Otro espacio significativo, que ya apuntábamos con anterioridad, es el local de vinos y licores À L'Ange Gabriel. En él se reúnen los parisinos para disfrutar de unas copas y bailar, al igual que el grupo criminal. En este establecimiento tienen lugar algunos de los momentos más significativos y relevantes de la trama, como el asesinato de Roland. En relación a esto, se observa que los entornos más ligados a la cotidianeidad de la ciudad

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son también los que con más facilidad son absorbidos por la autoridad autoproclamada de las bandas: en ellos desarrollan su ocio, traman venganzas y surgen rivalidades. Igualmente, se hace uso del citado establecimiento para ejemplificar distintos tipos, como también apunta Andrew (2005), quien destaca cómo el cineasta pone en juego un choque de estilos de vida a través de unos personajes burgueses juerguistas que entran al local y que contrastan con los clientes habituales.

Por otra parte, y continuando con las localizaciones, señalamos la aparición de la prison de la Santé y, junto a ella, la chapelle Saint-Joseph-de-Cluny. Estos espacios, al sur de París, se sitúan fuera del epicentro de la acción. Asimismo, advertimos la esporádica presencia del punto, frente a las míticas escaleras[79], que conecta a la rue Piat y a la rue Vilin. El movimiento de panorámica que sigue al carruaje que transporta a Marie permite descubrir tan típico escenario, característico por constituirse en una posición dominante frente a gran parte de la ciudad, que queda a sus pies.

Otro detalle a puntualizar es que en la película también aparece la figura del hotel, aunque de manera no constante. Destacamos en este caso su función como hogar. De este modo, este tipo de edificio perpetúa su presencia en el cine que tiene a la ciudad de París como escenario y como protagonista.

En oposición a la fragilidad que emana de los espacios urbanos y a la azarosa existencia de quienes se ven arrastrados bajo el manto de la criminalidad, destacan las connotaciones asociadas con la población de Joinville, un entorno apacible, rodeado de naturaleza, con zonas fluviales con barquitas y donde al inicio de la película se celebra el baile con orquesta en el que se conocen los personajes. Andrew (2005) alude a la división del mundo en campo y ciudad, una simbólica oposición de valores que es totalmente manifiesta. Joinville es el lugar idílico donde Marie y Manda pasan sus momentos de mayor felicidad. En casa de la anciana Eugène, junto al viejo puente, madura el amor de los amantes, antes de que se desate el fatal desenlace. El paisaje natural se presenta, por tanto, como un entorno bucólico, mientras en París se cuecen los planes del terrible Leca. Los hechos terminarán con la ejecución de Manda. En el ocaso de su vida, nace un nuevo

[79] Poco después, Albert Lamorisse situaría algunos momentos de la acción de *Le ballon rouge* (1956) en este mismo espacio, construyendo algunas de las estampas más bellas de la historia del cine.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

día para París, nunca igual al anterior. La libertad está coartada en la ciudad, subyugada, y el individuo solo puede emanciparse escapando de ella. Para Manda, abandonar Joinville y regresar a París supone escribir su propia sentencia de muerte.

3.5.5. *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) | Gran Bretaña & EE.UU.

John Huston, uno de los más destacados cineastas americanos, estrena a finales de 1952 un drama basado en la novela del escritor Pierre La Mure. El cineasta cultivó casi todos los géneros. En su cine se encuentran sujetos marginados, contestatarios y rebeldes, que en cierto modo responden al perfil del protagonista de la cinta. También destaca en su obra el dominio que tenía sobre la técnica del color, que empleaba como recurso dramático-expresivo. En esta ocasión, subrayamos que se hizo uso del Technicolor. En *Moulin Rouge* Huston plasma la vida parisina de Toulouse-Lautrec (José Ferrer), el artista tullido que retrata el ambiente de júbilo en el popular cabaret y que ahoga su soledad con el alcohol. Quintana (2005) comenta aquella tendencia implantada en los años 50 que relacionaba al cine con la pintura:



Figura 68: *Moulin Rouge* (1952)

> A principios de los años cincuenta, el cine decidió volver a acercarse a la pintura, especialmente a la pintura impresionista de la que, tal como ha demostrado en múltiples ocasiones Jean-Luc Godard, el cine no era más que su heredero. (p.66)

Hueso (2014) profundiza en la relación que une a la pintura, especialmente a la pintura impresionista, al cine y a la ciudad de París:

> Dentro de la vertiente historicista hay una segunda corriente que centra su atención en la vinculación del mundo cultural con los ambientes parisinos. Dentro de este apartado, es fácil constatar la importancia, tanto cuantitativa como cualitativa, de obras que han

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> abordado la sociedad en que desarrollaron su actividad los pintores impresionistas. Películas como *Moulin Rouge* (*Moulin Rouge*, John Huston, 1953), sobre la personalidad de Toulouse-Lautrec; *French Can Can* (*French Can Can*, Renoir, 1954), o *Los amantes de Montparnasse* (*Montparnasse 19*, Jacques Becker, 1957), centrada en la vida de Modigliani, son ejemplos que van más allá de la mera biografía para intentar transmitirnos una concepción de vida que envolvió toda aquella época (y a sus protagonistas) y que plasmaron en sus lienzos. Merced a ello se presenta a aquella ciudad como una manera de vida y de entender las relaciones humanas presididas en muchas ocasiones por el dramatismo personal y artístico y por amores apasionados y apasionantes, lo cual quedó reflejado en sus cuadros y ahora, pasados los años, en estas obras cinematográficas. (pp. 278-280)

Por otra parte, Quintana (2005) incide en el hecho de que la película no trata sobre la historia del Moulin Rouge en el bullicioso barrio parisino de Pigalle, sino sobre un personaje, "que también paseó por Pigalle, mientras como tantos artistas de la época encontraba su escondite vital en la *butte* de Montmartre" (p. 66). Desde nuestro punto de vista, sustentamos esta opinión, pues las apariciones del local de espectáculos son contadas, aunque en la introducción de la historia ostenta un gran peso, pues su presencia forma parte de una secuencia muy extensa. En ella, el cineasta realiza una descripción exhaustiva del contexto en el que se enmarca la acción. En primer lugar, muestra la fachada, pasando de un plano más detallista de las aspas y el molino a un encuadre de mayor amplitud que también incluye la calle, el movimiento urbano en la noche y los carruajes. Asimismo, se inserta un breve texto que ofrece las coordenadas temporales: 1890. Posteriormente, la cámara se centra en captar la entrada, por la cual los clientes acceden al local e, inmediatamente después, la acción pasa al interior donde se detallan diferentes aspectos de la ambientación: los bailes de cancán, el bullicio o la tipología de personajes que la componen, como Jane Avril (Zsa Zsa Gabor) o La Goulue (Katherine Kath). Sumido en una terrible decadencia y entre delirios, ya en su casa natal al final de la cinta, Lautrec recordará a aquellas figuras del cabaret que lo hicieron tan feliz.

Del mismo modo, en el establecimiento se ponen de manifiesto las rivalidades de las bailarinas, que también se convierten en espectáculo, pues todo es pasatiempo en el Moulin Rouge. Como apoyo a la explicación de estas primeras imágenes interiores, nos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

remitimos a las palabras de Schwartz (2012). Este detalla que la cámara comienza con un *travelling* sobre los clientes del cabaret, antes de hacer una panorámica sobre el bar y sobre su espejo trasero, que resulta una evocación evidente del cuadro de Manet *Un bar aux Folies Bergère*. Después, se detiene sobre el espectáculo en curso, una animación prácticamente perfecta de la cartelería de Toulouse-Lautrec.

Para el pintor, el cabaret constituye un refugio, que cumple, prácticamente, una función redentora. De hecho, en él logra algunos lazos afectivos, a pesar de la superficialidad de los mismos. A esto añadimos que "la efervescencia del Moulin Rouge colorea los sentimientos de tonos llamativos en la película de Huston" (Ferrari, 2012, p. 74)[80]. Por último, con respecto a la sala de espectáculos, resulta pertinente incluir unas declaraciones del Lautrec cinematográfico que hacen referencia a la evolución que experimentó el local en relación con su trabajo creativo: "Mis carteles contribuyeron a la destrucción del Moulin, con el éxito se convirtió en un local respetable, ya no había sitio para La Goulue ni para los otros".

Más allá del Moulin Rouge, se distinguen a lo largo del relato otros iconos parisinos que son objeto de análisis. Comenzamos señalando aquellos que se incluyen en entornos urbanos transformados por la colocación de los carteles de Lautrec. En primer lugar, destaca una estampa que reúne distintos elementos: el río Sena, el pont des Arts, una columna Morris[81] en la que se promociona el espectáculo del cabaret y los populares *bouquinistes*[82]. Posteriormente, otra columna Morris, que anuncia el mismo espectáculo atrayendo la atención de los viandantes, deja entrever a sus espaldas una sección del Arc de Triomphe.

Igualmente, se aprecian una serie de emplazamientos que Huston relaciona con una nueva fecha, el año 1900. Entonces, presenta los elementos más recientes de la arquitectura parisina reunidos en un frío amanecer: el pont Alexandre III, donde se produce el primer

[80] "L'effervescence du Moulin rouge colore les sentiments de tons criards dans le film de Huston". Traducción propia.

[81] Elemento, recordemos, muy significativo en *Sur un air de Charleston* (Jean Renoir, 1927).

[82] Los libreros que venden libros antiguos y de ocasión y que ejercen su trabajo al aire libre en los quioscos que se ubican en las orillas del Sena.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encuentro con Myriamme (Suzanne Flon); el Petit Palais, del cual solo se observan algunos puntos de su tejado desde el propio puente; y la Tour Eiffel, también como icono que pude observarse desde el puente. Paralelamente, se sigue advirtiendo la presencia del río Sena. De hecho, Toulouse-Lautrec hace alusión a sus frías aguas en relación con el tema del suicidio: "A él acudimos todos impulsados por el frenesí del amor". Este tipo de comentario también se localiza con anterioridad en la película, cuando Marie (Colette Marchand) chantajea al artista para que la perdone por su comportamiento: "Tendré que arrojarme al Sena". Además, alejándolo de las connotaciones negativas que arrastra desde las primeras cintas analizadas, Huston también explota el perfil romántico del río, situando al protagonista y a Myriamme en un *bateau mouche*.

En cuanto al Musée du Louvre, se presenta enalteciendo a la Venus de Milo[83], objeto de gran admiración para el cartelista. Asimismo, a lo largo del relato se detectan distintas alusiones orales relativas a este espacio. En una conversación en el Café des Deux Magots[84], uno de los interlocutores expresa: "Luego iremos al Louvre a confortar nuestros espíritus". Entonces Lautrec apunta: "El Louvre, ese cementerio". A lo que el siguiente personaje añade: "La mansión de *Mona Lisa* y dice que es un cementerio". La siguiente alusión la encontramos en una explicación que realiza el artista sobre la evolución en el valor de las obras de arte, para ello pone de ejemplo la *Mona Lisa*[85], pintura de la que destaca que ahora está en el Louvre. Por último, al final de la historia, antes de su fallecimiento, su padre le comunica que el Louvre ha aceptado sus cuadros. Siguiendo con las referencias orales, también es pertinente señalar que en uno de los diálogos Lautrec invita a Myriamme a la ópera.

No solo los grandes emblemas parisinos ocupan un papel destacado en la cinta. También lo hacen las calles, sin más, con su simpleza y sobriedad, y con su soledad nocturna. Con

[83] La Venus de Milo, que fue descubierta en 1820 en la isla de Melos (Milo en griego moderno), fue un regalo del marqués de Rivière a Luis XVIII, quien la donó al Louvre en 1821. Su datación se establece en torno al año 100 a.C.

[84] A modo comparativo, destacamos que este mítico café de la *rive gauche* supone una de las localizaciones principales en *The Man on the Eiffel Tower* (Burgess Meredith, 1949).

[85] La tesis más aceptada defiende que se trata de un retrato realizado por Leonardo da Vinci de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, conocida como la Mona Lisa. La vinculación con Francia se debe a que el cuadro fue adquirido por Franciso I en la primera parte del siglo XVI. La fecha de su creación se establece en torno a 1503–19.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

anterioridad destacábamos que el Moulin Rouge resultaba un lugar amable para el pintor postimpresionista. Sin embargo, el exterior se configura como un entorno hostil donde es insultado. A pesar de eso, el mismo se define como "un pintor de las calles". Además, al inicio, en una de las noches en las que regresa a su casa en Montmartre, el director presenta, haciendo uso del *flashback*, todos aquellos aspectos de su infancia y de su juventud que marcarían su vida. Por tanto, aquí se enfrenta a su pasado, alejado del fulgor del espectáculo y de las distracciones del cabaret. Resulta apropiado destacar unas palabras de Jesús García (1996) sobre la dimensión retórica de este recurso narrativo. Este afirma que "en el *flashback* la imagen es una metáfora del recuerdo, como a su vez el 're-cuerdo' es una metáfora literaria que expresa el hecho de volver a pasar por el corazón el tiempo pasado" (p. 395). Esa misma noche, Toulouse-Lautrec conoce a una mujer que le pide ayuda, Marie, con la que entablará una relación destructiva. Por tanto, la calle lo sume también en la desgracia. En relación a este personaje femenino, el pintor realiza una observación: "Las calles de París te enseñaron a atacar con presteza y a desconfiar de todo", refiriéndose a los entornos maltratados en los que la joven se ha desenvuelto desde su infancia y que a él le son ajenos. En cierto momento de la película, él mismo se sumergirá en los antros y tabernas de los bajos fondos parisinos para buscarla. Por otra parte, destacamos que Marie sitúa su origen en la rue Mouffetard, en el barrio del Licor, donde los adoquines están siempre pegajosos por el vino.

Otros ambientes y espacios que quedan por mencionar son Le Pré Catelan[86], donde Lautrec invita a cenar a Marie; los molinos de Montmartre, que se observan desde la habitación del artista; la Maison Paquin[87], donde Myriamme trabaja; y Maxim's[88], donde

[86] Ubicado en el Bois de Boulogne, se trata de un elegante pabellón Napoleón III, inaugurado en el año 1856. En la actualidad posee tres estrellas Michelin y, desde 1997, sus fogones se encuentran bajo el control de una de las figuras de la cocina francesa contemporánea, Frédéric Anton.

[87] Célebre casa de costura de la época que se encontraba en el número 3 de la rue de la Paix. Se detecta que en la película es situada en la place Vendôme y, junto a ella, Van Cleef & Arpels, que en el París real ocupa un espacio en dicha plaza desde 1906. Observamos, por tanto, que Huston ubica la Maison Paquin en un lugar donde realmente no estaba, aunque es muy cercano al original. En lo relativo al entorno de la place Vendôme, no hay referencias a la columna.

[88] Legendario establecimiento parisino, lugar de encuentro de numerosas celebridades internacionales, situado en el número 3 de la rue Royale. Este se encuentra inscrito en el inventario de monumentos históricos, habiéndose convertido en un lugar emblemático del *art nouveau* y la gastronomía francesa. Su historia comienza en 1893 cuando Maxime Gaillard abre un pequeño *bistrot*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tiene lugar una cena entre amigos tras una actuación de Jane Avril. También se plasman los ambientes del circo, un hipódromo, una exposición de arte, o el burdel, cuya recreación coincide con la pintura *Au Salon de la rue des Moulins* (1894). En cuanto al circo, existen claras referencias a la obra *Au Cirque Fernando, l'Écuyère* (1887/88)[89].

3.5.6. *Rififí* (*Du rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1955) | Francia

Jules Dassin[90] fue el responsable de dar vida a la novela de Auguste Le Breton, quien también participó en este proyecto[91] que la trasladó al cine. La película obtuvo un gran éxito por parte de la crítica, que se materializó en el premio a la mejor película otorgado por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1955. A este se sumaron otros reconocimientos. El cineasta trasladó los postulados del cine clásico de gánsteres, tan popular en Estados Unidos, a la producción hecha en Francia, aunque este "no se limitó a ser un filme 'negro' americano, sino que absorbió todo el ambiente de los bajos fondos parisinos instalando una forma francesa de abordar el thriller" (Barroso, 2010, p. 219). Para Hueso (2014) es uno de los ejemplos más representativos de la translocación de los elementos estadounidenses al ámbito europeo, en este caso francés. Igualmente destaca el virtuosismo del cineasta en el modo de confrontar los distintos espacios de la ciudad:

> La forma de ofrecernos los diferentes mundos de una misma ciudad (contraposición entre los barrios elegantes y céntricos en torno de la Plaza Vendôme y los marginales de los suburbios), las diferencias entre las ciudades diurna y nocturna y las actividades que se desarrollan en cada una de ellas, los ambientes de marginación y de espectáculo en que

[89] El Cirque Fernando fue construido en París en 1875, en la esquina de la rue des Martyrs y el boulevard de Rochechouart, por Ferdinant Beert. En 1897 fue adquirido por Girolamo Medrano que le dio su nombre.

[90] Como ya se avanzaba, el cineasta sufre la persecución de la "caza de brujas" durante los años del macartismo en EE.UU., lo que le lleva al exilio. En consecuencia, *Du rififi chez les hommes*, de nacionalidad francesa, se construye en base a los estándares narrativos norteamericanos. Además, Dassin ya tenía experiencia en rodajes metropolitanos. En *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948) filma en Nueva York y en *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, 1950) lo hace en Londres.

[91] Tanto Hueso (2014) como Jiménez (2005) y Castro (2004) realizan una comparación con *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950), obra memorable del cine negro. También Jiménez (2005) y Castro (2004) destacan el valor comunicativo de las miradas en la película.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> se mueven los protagonistas, tendrán tal fuerza que se convertirán en referentes para muchos filmes europeos posteriores. (p. 283)

Indudablemente, destaca aquella representación del París de los gánsteres, una ciudad oscura, silenciosa, que vive en la noche, en los camerinos de un salón de espectáculos, una ciudad marcada por la droga, por el robo, por la traición, e, irremediablemente, por la muerte. Todas estas características, que se advierten a lo largo de la trama, ya son anunciadas en su título. Barroso (2010) hace hincapié en este hecho, explicando que "rififi" quiere decir en el argot del hampa "camorra". Por otra parte, Roger Ebert (2006) detalla ciertos aspectos de la ambientación, en la que se confrontan la humedad de las calles y la calidez de un hogar:

> Las calles están mojadas en la película porque era mejor fotografiarlas de esa manera. París es especialmente húmeda en *Rififí*, que fue filmada en invierno y muestra un entorno criminal donde la única calidez aparece en un apartamento donde vive uno de los ladrones con su esposa y su hijo. (p. 325)

El apartamento referido es el habitado por Jo le Suédois (Carl Möhner) y su familia: un niño pequeño y su esposa. Este personaje forma parte del grupo de atracadores protagonista, cuyo componente principal es Tony le Stéphanois (Jean Servais), un hombre de talante sobrio y taciturno como las frías noches parisinas. Se percibe en él la pesadumbre de haber pasado un tiempo en prisión y la huella del desamor. La cuadrilla que lidera se completa con los personajes de Mario (Robert Manuel) y César (Jules Dassin, en los créditos como Perlo Vita). Estos forman un equipo sigiloso, casi invisible, que trabaja con minuciosidad auspiciado por el velo de la noche. Mientras la ciudad duerme, vigilan su objetivo, la



Figura 69: *Du rififi chez les hommes* (1955)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

joyería Mappin & Webb[92], ubicada en la rue de la Paix a la altura de la esquina con la rue des Capucines. Por tanto, nos estamos refiriendo a un enclave que forma parte de una zona de clase alta, caracterizada por la existencia de negocios de joyería y alta costura, en torno a la place Vendôme. En consecuencia, esta ubicación nos llevará a observar en distintas ocasiones la colonne Vendôme, ya sea en una gélida madrugada o sumida en el ajetreo diurno.

Otro escenario destacado es el local de ocio nocturno L'âge d'or[93] en Pigalle. Este se encuentra inmerso en un ambiente de júbilo nocturno en el que destacan los letreros de neón de los locales más en boga en la noche parisina, como La Roulotte. En L'âge d'or tiene lugar el reencuentro entre Tony y su antigua amante, Mado (Marie Sabouret), que ahora mantiene una estrecha relación con el jefe del local, también implicado en asuntos turbios. De hecho, el club no solo alberga los bailes en la pista, los gestos de amor, la música o la belleza de un espectáculo; "entre bastidores" se cuecen las tramas mafiosas de este clan rival, que urde robar el motín a Tony y su grupo. En lo relativo a la ambientación, existe un punto de inflexión en la trama. El local pasa del bullicio al vacío, de la vida a la muerte, todo esto mientras Tony busca de manera incansable al hijo de Jo, que ha sido raptado por sus enemigos.

A medida que avanza la acción, se percibe una mayor variedad de emplazamientos urbanos. Por un lado, se detecta la presencia de la place de la Concorde en la noche. Concretamente, se ve con gran nitidez, y tras los personajes, el obélisque de Louxor, en una escena en la que varios de los asaltantes salen de una boca de metro. Además, Tony se deshace de algunas pruebas en el río Sena e, inmediatamente, se observa su coche transitando sobre el pont de Bir-Hakeim. Por otra parte, Jo y Tony se acercan al cortejo fúnebre de Mario, junto al Institut médico-légal[94], desde el pont d'Austerlitz y a bordo de un Taxi. En la lejanía, pueden distinguirse las siluetas de dos elementos característicos del imaginario parisino: la cúpula del Panthéon y la cathédrale Notre-Dame. Igualmente,

[92] Se trata de una firma inglesa de joyería, heredera de una larga tradición. El sello Mappin & Webb Ltd. fue registrado por primera vez en 1889.

[93] Evidente guiño a la película surrealista de 1930 dirigida por Luis Buñuel, con guion del propio Buñuel y de Salvador Dalí.

[94] En él se reciben, entre otros, los cuerpos de los fallecidos por origen criminal o con sospecha de ello.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el Arc de Triomphe aparece en los últimos momentos de la acción, en un recorrido en coche a contrarreloj a lo largo de la geografía urbana parisina, cuando Tony pretende devolver al pequeño a casa. Hacia él se dirigen desde la avenue Foch.

Con estos, no terminan las alusiones a los espacios emblemáticos de la ciudad, que cobran un gran valor como enclaves donde ocurren hechos determinantes de la historia, al tiempo en que configuran un entramado de localizaciones complejo y variado. La cité du retiro[95] se vincula a la estrategia de los ladrones. En la rue du Louvre, un vendedor de periódicos vocea la noticia del atraco, mientras en un edificio coetáneo Tony hace una llamada a Jo, eventualmente en Londres. En las puertas del jardin des Plantes (*rive gauche*), precisamente junto al pont d'Austerlitz, tiene lugar el rapto del hijo de Jo y de su esposa. En esta localización destaca la imponente escultura del naturalista francés Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), que se erige con una posición dominante a la entrada del jardín. Igualmente, en la misma área, se observa de fondo la famosa torre con reloj de la gare de Lyon (*rive droite*). Tras el secuestro, la mujer es abandonada bajo amenazas en el viaduc d'Auteuil (también pont viaduc du Point-du-Jour), ya extinto. Esto supone que existe una traslación de los personajes desde la zona este de París a la oeste. En el puente, ella corre tras el coche que la aleja de su hijo. Su singular estructura, de dos niveles, sirve para jugar con la profundidad de campo, hecho que enfatiza la angustia de la mujer. En consecuencia, la imagen resultante se asemeja a un túnel sin salida.

Tras esta trágica circunstancia, Tony contacta con algunos amigos de confianza. En la secuencia, una de las escenas se sitúa en el passage Julien-Lacroix. Igualmente, es posible observar tras él las emblemáticas escaleras que conectaban la rue Piat y la rue Vilin. Poco después, será Mado quien le ofrezca su ayuda, en una escena cuya composición resulta bien diseñada. Primero, ella se sitúa sobre las escalinatas de la passerelle de la Mare, que metafóricamente ejemplifica la distancia emocional entre los protagonistas. En su descenso, se produce el acercamiento hacía Tony, hasta que ambos se encuentran al mismo nivel. También aquí se intuye la silueta de la église Notre-Dame-de-la-Croix (Ménilmontant). La información aportada por Mado impulsará al bandido a tomar la iniciativa para rescatar al niño. El personaje, junto a su examante, se sitúa entonces en la

[95] Antigua cochera cuya actividad se ligó a las carrozas reales y luego al transporte público.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

avenue de l'Observatoire. Desde la estación de tren de Port-Royal, con entrada en el boulevard de Port-Royal, se dirige hacia la población de Saint-Rémy-lès-Chevreuse. A su regreso, malherido, emprende un trepidante viaje de vuelta a París, que lo lleva hacia la muerte, pues al llegar a su destino fallece en el coche. Durante el recorrido, destaca la presencia del Moulin de Longchamp[96], de la avenue Foch y de la rue de la Bidassoa que sube hacia la rue d'Annam, donde está la casa de Tony y, por tanto, donde se encuentra el punto final del trayecto.

A modo de conclusión, podemos decir que Jules Dassin plantea un retrato parisino perfectamente estudiado, centrando cada parte de la acción en aquellos espacios que mejor encajan con ella, al mismo tiempo en que diseña un amplio itinerario por toda la geografía urbana, de norte a sur, de este a oeste, distinguiendo claramente cuáles son aquellos lugares que más identifican la riqueza de la ciudad y cuáles son aquellos que retratan su sordidez.

3.5.7. *La travesía de París* (*La traversée de Paris*, Claude Autant-Lara, 1956) | Italia & Francia

Adaptación de una novela de Marcel Aymé, galardonada como mejor filme por el Sindicato Francés de la Crítica de Cine en 1957. Autant-Lara realiza una "descripción de la vida en París durante la ocupación, de un humor amargo y vengativo al que la interpretación de Jean Gabin y Bourvil proporcionaba una especie de absurda grandeza" (Jeanne & Ford, 1994, p. 102). De este modo, y desde los postulados del humor negro, el cineasta hace un retrato del París más oscuro, que sufre los estragos de la ocupación militar nazi, que se manifiesta en distintos ámbitos de la vida de la población francesa: aumento del paro, represión, limitación de las libertades o falta de abastecimiento. A pesar de este panorama desconsolador, los ciudadanos demuestran su resiliencia y su capacidad adaptativa. La supervivencia se basa, en muchas ocasiones, en la solidaridad con el

[96] El molino del hipódromo de Longchamp se conoce también con el nombre de Moulin de Rouvray. Fue construido en 1312 en la abadía de Longchamp (Bois de Boulogne). En el siglo XIX el molino-pivote fue reemplazado por un molino-torre en piedra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prójimo, aunque sea un desconocido; en la pillería, emprendida por necesidad; en la valentía, que, por ejemplo, demuestra un indigente que interpreta *La Marsellesa* con un violín; o en el contrabando, pues no existe otro modo para sobrevivir a las carencias de la época. Barroso (2010) se refiere a la realidad vivida en París en aquellos años:

> Bajo la ocupación alemana, este filme muestra la existencia del mercado negro a través de la peripecia de dos hombres que transportan maletas con carne de cerdo. Claude Autant-Lara, en clave de comedia irónica y teñida de amargura, nos retrata diferentes tipos humanos y analiza las causas del miedo y la desesperación cuando se tiene al enemigo al lado. Un epílogo sorprendente pone fin a esta historia "terrible" que aunque inventada, se basa en la pura realidad de un periodo histórico. (p. 242)

La capital francesa se convierte en un entorno marginal. Los bistrós se transforman en refugios, donde encontrar algo de apoyo, aunque no por ello dejan de ser lugares vulnerables. En hogares aparentemente comunes, se mueve el mercado del estraperlo que, también, ocupa su sitio en las calles, en la nocturnidad, donde camina junto al miedo. Asimismo, edificios singulares de la ciudad ven cómo se modifican sus usos: un hermoso hotel Luis XV es convertido en un centro de policía durante la ocupación militar, hecho que comenta Grandgil (Jean Gabin).

Inmersos en este panorama tan poco esperanzador, Marcel Martin (Bourvil) y Grandgil, un pintor renombrado, se ven en la tarea de transportar un cerdo troceado por las calles de París, en una ruta que comienza en la rue Poliveau (*rive gauche*) y que termina en la rue Lepic (*rive droite*) en Montmartre. El recorrido es complejo y no se encuentra exento de riesgos, que Grandgil no dudará en afrontar haciendo uso de las maneras más extravagantes. La oscuridad de la noche es el fiel reflejo de la oscura vida que tiene que llevar la gente durante este periodo. Son pocos los que transitan a tan tardías horas, sin embargo, disfrutan de la compañía de los otros grandes supervivientes del conflicto, los emblemas parisinos, que estoicamente mantienen viva la identidad de la ciudad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los emplazamientos icónicos aparecen por primera vez en la cinta en los títulos de crédito iniciales, que sirven para poner en contexto al espectador, principalmente, con el desfile de los alemanes por los Champs-Élysées. En estos momentos aparecen distintos planos del Arc de Triomphe, del Grand Palais, de la basilique du Sacré-Coeur, del Palais Garnier y de la Tour Eiffel[97]. Igualmente, se incluye el prestigioso restaurante Fouquet's[98] en los Champs-Élysées. Sin embargo, la acción comienza junto a la boca de metro de Saint-Marcel, que también es un refugio. Allí se ubica por primera vez al personaje de Marcel, junto a su esposa, Mariette Martin (Jeannette Batti). Ambos se dirigen a la rue Poliveau.



Figura 70: *La traversée de Paris* (1956)

Del número 45 de esta calle parte la compleja travesía de Marcel y Grandgil, a cargo de cuatro pesadas maletas repletas de cerdo troceado. En la ciudad, en sus primeros pasos, el paisaje es inhóspito. La soledad y las oscuras siluetas de los edificios los rodean. Los hombres emprenden una caminata por el boulevard de l'Hôpital, en el cual puede distinguirse el paso elevado del metro parisino, así como distintos elementos recreados del Hôpital de la Pitié Salpêtrière: el monumento al médico francés Philippe Pinel (1745-1826), destacado por sus aportaciones en el ámbito de las enfermedades mentales; y la cúpula de la chapelle Saint-Louis. Un poco más adelante, el ruido del tren anuncia la cercanía de la estación de Austerlitz. Seguidamente, pasan junto al jardin des Plantes, cuya presencia se evidencia a través de unos aullidos que, posteriormente, se complementan con un plano de unos lobos. Esto implica que el recorrido continúa por el quai Saint-Bernard. Además, para pasar a la *rive droite*, los personajes cruzan por el pont de Sully, tras el cual se encuentra el pont de la Tournelle, que posee como elemento singular un pilar coronado por la estatua de Sainte Geneviève, la patrona de París. Igualmente, es posible apreciar la

[97] Apuntamos, que al igual que en otros casos, este listado de emplazamientos no se incluye en el análisis de la hoja de codificación, pues aparecen en los títulos de crédito.

[98] Recordemos el significativo papel que desempeñó en *Arch of Triumph* (Lewis Milestone, 1948).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cúpula del Panthéon, que despunta del resto de tejados parisinos, y la cathédrale Notre-Dame. Ya en la otra orilla, el trayecto prosigue por Le Marais, pasando por el 22 de la rue de Turenne, hogar de Marcel y Mariette Martin, y junto a la rue des Archives, como se especifica en una conversación con un policía. Posteriormente, los protagonistas hacen una parada en el hogar del pintor, donde se pone de manifiesto su personalidad extravagante. Aunque, en este caso, no se identifica la ubicación exacta. Por último, llegarán a su destino, donde serán arrestados por la policía y llevados a sus instalaciones.

Tras tal periplo, un gran plano general y un movimiento de panorámica descubren los estragos del combate en el cielo parisino: la devastación, el humo y el escenario de la batalla. Esta imagen da paso a una nueva etapa triunfal, en la que las tropas aliadas ocupan el mismo lugar que antaño ocuparon los nazis. La victoria se pasea orgullosa por los Champs-Élysées, entre el Arc de Triomphe y la place de la Concorde.

Autant-Lara pone fin a su gran obra maestra eligiendo como escenario la gare de Lyon. En ella nos ubica, en primer lugar, a través de un plano de situación en el que aparece su fachada. Luego, en el interior, los dos nocturnos estraperlistas se reencuentran por casualidad, con la alegría de saberse sanos y salvos y de hallarse en un París liberado.

3.5.8. El globo rojo (*Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956) | Francia

Le ballon rouge [99] apela sutilmente a la sensibilidad del espectador, dibujando un París alejado de los cabarés, de los salones de baile, de los lujosos restaurantes, de los teatros, de los museos y de la Tour Eiffel. Por el contrario, Lamorisse concibe una ciudad impregnada por la melancolía otoñal, con entornos maltratados y sumidos en la sordidez. La palidez de los edificios se traslada a sus propios habitantes, que con sus vestiduras y talante taciturno perpetúan el gris de la ciudad. Este decadente escenario da pie a la

[99] Medio siglo después y siguiendo la estela de esta película, Hou Hsiao-hsien actualiza la imagen de la ciudad en *El vuelo del globo rojo* (*Le voyage du ballon rouge*, 2007). El nuevo panorama ofrece los contrastes que caracterizan a las ciudades occidentales del siglo XXI, fuertemente marcadas por la densidad de su tráfico y el estrés urbano, pero también colmadas de rincones atemporales que permiten a sus habitantes evadirse de las contrariedades del día a día. Simon, su niñera Song y un globo rojo son, en este caso, los responsables de presentar el cotidiano universo parisino.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

construcción de una historia esperanzadora y brillante, que aleja al individuo de sus ataduras y limitaciones para elevarlo más allá de sus propósitos:

> El cineasta utiliza aquí un decorado real para crear una ficción que funciona como una fábula sobre un mundo posible. En El globo rojo sorprende la forma con la que retrata la ciudad, dentro de un espacio en el que lo más importante consiste en construir una metáfora sobre la imaginación. (Quintana, 2009, p. 14)

No es de extrañar que la original historia de Albert Lamorisse cosechara multitud de premios y reconocimientos de índole internacional, de entre los que destacan la Palma de Oro del Festival de Cannes y un Oscar al mejor guion original. Viaplana (2010) explica que uno de los elementos cautivadores de la película es la localización de la historia en el París de los años 50, el cual, a través de sus calles con adoquines, sus callejuelas mágicas y los coches de la época, evoca las imágenes del fotógrafo Robert Doisneau. Quintana (2009), en este sentido, destaca el gran valor de la película como ejercicio de topografía urbana. Hueso (2014), por su parte, opina que "Lamorisse se deja llevar de su inclinación hacia el sentimentalismo y sigue las aventuras infantiles persiguiendo un globo, lo cual convierte a la ciudad en un mero, aunque seductor, escenario"[100] (p. 288). Siendo, ciertamente, un escenario que pude compararse con un gran patio de recreo infantil, la ciudad de París es portadora, gracias a la presencia transgresora del globo, de profundas connotaciones vinculadas principalmente a las ideas de libertad y esperanza. Esta circunstancia, nos recuerda unas palabras de Benjamin (2007) sobre el vínculo que se crea en la infancia con la calle:

> La calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. (Benjamin, 2007, p. 422)

[100] El teórico realiza una comparación con *Zazie dans le métro* (Louis Malle, 1960). Destaca dos aspectos que vinculan a las películas, el deambular de los protagonistas por las calles y plazas, y el hecho de que ambas producciones se centren en las aventuras de unos niños. Sin embargo, expone que estas recurren a planteamientos estéticos muy diferentes, ofreciéndose en la película de Malle una visión distorsionada de la capital y sus habitantes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En oposición a los entornos abiertos, los edificios y los espacios interiores se encuentran dominados por los adultos, que, imponiendo sus normas y restricciones, no permiten que estos sean ocupados por la presencia del globo rojo. En relación a esto, apuntamos lugares como la École Communale de Garçons, la église Notre-Dame-de-la-Croix, el hogar del niño e, incluso, un autobús urbano.

La historia de Pascal (Pascal Lamorisse) y el globo rojo transcurre acompañada por la música de Maurice Le Roux, que se compagina perfectamente con la descripción visual propuesta por el cineasta, con predominio de los encuadres abiertos por su capacidad para contextualizar, ahondando en la emotividad del relato fílmico. Por el contrario, la presencia de la palabra durante su desarrollo queda relegada a aportaciones anecdóticas. Los espacios principales donde transcurre la acción se corresponden con los barrios de Belleville y Ménilmontant[101], aunque el cineasta también elige localizaciones fuera de estas áreas para plantear algunas situaciones. Como ejemplo, citamos la escena en que Pascal y el globo rojo atraviesan el pont des Arts, formando parte de una estampa que también reúne al pont Neuf y al río Sena, en un día lluvioso.


Figura 71: *Le ballon rouge* (1956)

La película comienza con un pequeño Pascal frente a las ya desaparecidas escaleras que conectan la rue Piat y la rue Vilin. París, a sus pies, se pierde bajo un inmenso cielo de tonos suaves. El niño emprende su ordinario camino a la escuela, cuando en las escalinatas del passage Julien-Lacroix, también inexistentes en nuestros días, observa algo atado a una farola. Es el globo rojo, que desde entonces se convierte en su inseparable acompañante. En esta escena se contempla por primera vez con detalle la existencia de

[101] Ya durante el periodo mudo, en *Ménilmontant* (1926), Dimitri Kirsanoff se hacía eco de la marginalidad que rezumaban las callejuelas de este característico barrio, al plantear el drama de dos hermanas. Hackel (2011) alude a la pobreza y violencia que caracterizan este entorno en la película de Kirsanoff, el cual se ve transformado por la fantasía en la cinta de Lamorisse.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paredes ruinosas, embestidas por el azote del tiempo. Desde esta aparición, se observa el contraste que ofrece el nuevo compañero de Pascal, por su intenso color y su gran tamaño, con respecto a la sordidez del ambiente parisino. La acción se traslada entonces a la rue de Ménilmontant, una calle principal con comercios y una parada de autobús, donde el globo es rechazado por primera vez al no estar permitida su entrada en el transporte urbano. Este rechazo se erige como metáfora del veto que sufre el individuo cuando defiende unos ideales oprimidos. Sin embargo, la negativa no aleja a Pascal de su nuevo amigo, al cual se aferra para correr por las calles de París y divagar por todos aquellos rincones de su interés o que forman parte de su cotidianeidad.

El niño corre apresurado para llegar a la escuela. La fachada de la École Communale de Garçons se encuentra coronada por una bandera de Francia y en su solitario patio las hojas de los árboles caen abatidas por el viento. Tras el término de la jornada estudiantil, la lluvia ha empapado las calles de París. Pascal busca protección para el globo, el cual llega a cobijar bajo los paraguas de unas monjas. Por otra parte, un emplazamiento destacado de la película es el bloque de edificios donde habita el pequeño, de grandes ventanales con balcón, en la mayoría de los casos abiertos. Su fachada se encuentra deteriorada y forma parte del gris que caracteriza a la ciudad.

Una idea que se extrae de la película es que la ciudad no está compuesta solo por sus calles, edificios o emplazamientos destacados. París es también sus habitantes. Hay gentes que albergan el mismo espíritu que Pascal y su inseparable amigo. Estos moradores de la urbe se cruzan en su solitario deambular por la ciudad, al más puro estilo de un *flâneur*, sin ser conscientes de que otros cosechan sus mismos anhelos. Nos referimos, concretamente, al encuentro de Pascal y su globo rojo con la pequeña niña interpretada por Sabine Lamorisse y su globo azul. Ambos personajes con sus llamativos juguetes rompen con la monotonía del monocromo espacio urbano. En relación a esto, se establece un paralelismo entre el niño y su globo y una niña con un juguete, que aparece retratada en un cuadro de un típico rastrillo callejero que agrupa objetos de toda índole. Del mismo modo, al final de la película, se pone en evidencia la existencia de multitud de globos repartidos por la ciudad, que se unen para resarcir el daño sufrido por Pascal con la pérdida de su amigo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

París es escenario de la censura que sufre el globo rojo, la cual acaba derivando en una cruel represión. Un grupo de niños agresores, con un comportamiento salvaje y carente de sensibilidad, comienza su persecución por estrechas callejuelas que, cada vez más angostas, aumentan el estrés y la ansiedad por el transcurso de los acontecimientos. Los niños establecen un pulso vital con Pascal y su amigo, a los cuales terminan acorralando en un descampado. El globo rojo es abatido sin piedad. Ante la injusticia, y como se apuntaba con anterioridad, todos los globos de la ciudad se zafan de las manos de sus compañeros, escapan por las ventanas, por los portales, sobrevuelan el Sena, el pont Marie o la rue Chappe en Montmartre y remontan, en una fila interminable, las escaleras que dan a la rue Piat. El color invade las calles y el cielo de París para converger en el lugar de los hechos y rescatar al niño, que se aferra a un gigante ramillete que lo alza sobre los techos de la ciudad. Más allá de París, de su cielo y de cualquier lugar, Pascal se encamina hacia un futuro colmado de ilusiones y metas, donde no hay cabida al ostracismo de las ideas.

3.5.9. *Ariane* (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957) | EE.UU.

En esta comedia romántica, basada en la novela *Ariane* de Claude Anet, el cineasta se recrea en el mito[102] sobre la ciudad francesa que la hace el lugar idóneo para el florecimiento del amor. La atmósfera concebida resulta acertada: "Wilder rodó *Ariane* en París, con el fin de que la fastuosidad de la historia tuviera un marco adecuado. La puesta en escena es brillante" (Rentero, 1999, p. 107). A través de escenarios selectos se construye una historia de misterios, celos y pasiones, que causa simpatía, ternura, y, en ocasiones, estupefacción en el espectador. Esta estupefacción se encuentra motivada por dos circunstancias concretas: la existencia de planteamientos de corte surrealista, que se materializan en la escena en la que el cuarteto de zíngaros interpreta sus melodías envuelto en la humedad de unos baños turcos; y la diferencia tan significativa de edad

[102] No es la primera vez que el cineasta explota esta idea. Rentero (1999) explica que en *Sabrina* (1954), la anterior obra de Wilder protagonizada por Hepburn, la mitificación de París como el santuario del amor es reiterativa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entre los personajes protagonistas, Frank Flannagan (Gary Cooper) y la joven Ariane (Audrey Hepburn), que llega a restar credibilidad al relato.

Tom Wood (1990) destaca que el rodaje se produjo en París y explica que aunque la mayoría de los críticos fueron receptivos en su estreno con comentarios como: "una pura diversión cinematográfica", "un puro deleite", "una catarata de 125 minutos de burbujas, carcajadas y hábiles saltos de lo sublime a lo ridículo" o "el tipo de empresa sofisticada que Lubitsch hubiese abordado con deleite"; "unos cuantos opinaron que se había cometido un despilfarro con los rodajes de exteriores, puesto que el film, visualmente, no se beneficiaba en especial de nada de la Ciudad de la Luz" (pp. 197-198). El autor prosigue comentado que Billy se vio obligado a dar la razón y que virtualmente toda la película se había rodado en un plató de sonido en el estudio de Boulogne. Asimismo, puntualiza que el cineasta llegó a afirmar que ellos hacían una película de verdad y no un documental de viajes, puesto que, por entonces, había tantas productoras americanas que rodaban en las calles de París que la urbe empezaba a parecer un plató de Hollywood. Carlos Losilla (1998), por su parte, se refiere al tono de la cinta, a la caracterización de la ciudad y a la figura del dandi americano:

> El tono, de esta manera, es agresivo y burlón, no parece dejar títere con cabeza, presenta un inenarrable París de celofán y opereta, y propone una sistemática demolición de la figura del macho americano, todo ello de un solo golpe. (p. 70)

Si Cooper interpreta a un rico hombre de negocios, Hepburn se mete en la piel de un personaje totalmente opuesto, una dulce estudiante del conservatorio de música, que es seducida fácilmente por el porte del varón. La joven, de unos modales excelentes y una gracia innata, encarna al prototipo perfecto de joven urbana. Según Ferrari (2012), la carita de elfo de la actriz es la figura de la parisina por excelencia. Para Viviani (2012), Wilder inserta aún más estrechamente a Audrey Hepburn en el ambiente parisino, haciéndola hija, además, de un parisino simbólico del cine de Hollywood, Maurice Chevalier, quien interpreta al detective Claude Chavasse. La opinión de Juan Carlos Rentero (1999) es la siguiente:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> *Ariane (Love in the afternoon)* es la segunda experiencia de Audrey Hepburn con Billy Wilder. La película se inscribe claramente en la línea de comedia dulce, en oposición a la acidez clásica de su autor, con que Wilder recreó la imagen de la dúctil Audrey. (p.105)

Desde un primer momento, y como también sucede en obras coetáneas, el autor nos sumerge en el contexto a partir de los títulos de crédito. Las letras se superponen a una ventana a través de la cual es posible otear los tejados parisinos coronados por la Tour Eiffel. Sin embargo, la primera escena de la cinta se sitúa de lleno en una calle, en la que un panel reúne las estampas más reconocibles de la ciudad: la cathédrale Notre-Dame, el Sena, la Tour Eiffel o el Arc de Triomphe. Entonces, un narrador, todavía anónimo, realiza las primeras declaraciones: "Esta es la ciudad de París. Viene a ser como cualquier otra gran capital: Londres, Nueva York, Tokio; excepto en un par de cosillas. En París se come mejor. Y en París se hace el amor, bueno, no diré que mejor también, pero, desde luego, con más frecuencia." Esta afirmación es ejemplificada a través de los besos de diversas parejas, en distintas circunstancias y en diferentes puntos de la geografía metropolitana. Es interesante observar que en ningún caso su tarea puede verse distraída y que los amantes se entregan con gran pasión. La secuencia de los besos, como puede ser calificada, al contrario que el resto de la película, concentra una gran variedad de espacios típicos y tópicos parisinos, enclaves donde trabaja el peculiar carnicero, donde se concentran los turistas, donde moran las obras artísticas, donde se dan encuentro los existencialistas[103] y donde, también, hay cabida para el amor canino. En base a esto, se ratifica el hecho de que no solo los espacios identifican a París, sino también los tipos que los ocupan, que son parte fundamental de la ambientación.

Por otro lado, enumeramos las localizaciones representativas de la secuencia: el Sena; el pont Neuf; el Louvre, su fachada y la Galería Daru (sala B)[104] del ala Denon; la place de la Concorde, específicamente, la fontaine des Fleuves, y la Madeleine, ambos espacios

[103] Para Ferrari (2012), la joven existencialista, con sus cabellos sobre los ojos, es una forma degenerada de parisina.

[104] Asimismo, destaca como elemento principal de la puesta en escena la escultura *Le baiser* (*El beso* en castellano), obra de Auguste Rodin (1840-1917) fechada en torno a 1882. *Le baiser* representaba en su origen a Paolo y Francesca, personajes de *La Divina Comedia*, obra de Dante Alighieri (1265-1321). Como ningún detalle anecdótico hacía recordar la identidad de ambos amantes, el público la bautizó con el nombre que ostenta, lo que enfatiza su carácter universal. Cabe puntualizar que la pieza original es de mármol, por tanto, no coincide con la expuesta en la película.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con ambientación diurna y nocturna; el Arc de Triomphe; la Tour Eiffel; la cathédrale Notre-Dame; el jardin des Tuileries; y la place Vendôme con la columna, que, a su vez, es el punto de partida del relato.

Una panorámica vertical descubre la colonne Vendôme y, en su punto más alto, al narrador Claude Chavasse, que se encuentra inmerso en una de sus investigaciones relacionadas con una infidelidad. El detective está vigilando la suite 14 del Hôtel Ritz, que es la habitación de Flannagan en las temporadas en que se aloja en la ciudad. En una de las zonas más exclusivas de París, los aposentos se constituyen como un universo paralelo, utópico, efímero, que se construye en base al disfraz, al cuento y a las canciones de los zíngaros. Este será el espacio que acoja los encuentros amorosos entre Ariane y el rico americano, y donde ambos fabricarán sus identidades para conquistar al otro. Para Flannagan "su teatro es la habitación del hotel donde seduce a sus conquistas" (Losilla, 1998, p. 70).



Figura 72: *Love in the Afternoon* (1957)

Viviani (2012) menciona la ausencia de monumentos y lugares turísticos, y destaca la presencia de los espacios cerrados: los pasillos y las *suites* del Ritz y el Palais Garnier. También subraya que existe una tierna evocación de los decorados campestres de Auguste Renoir o Claude Monet. Incluso, expresa, que resulta como si Wilder reanudara la idea del final de *Funny Face* (1957) llenándola, a través del blanco y negro, de una melancolía inefable. Como comenta este autor, un entorno campestre forma parte de las localizaciones de la película, al igual que las fastuosas estancias del Palais Garnier, a donde Flannagan y Ariane acuden como público de una función de *Tristán e Isolda*, de Wagner. Entre el bullicio de los asistentes surge el reencuentro que los conducirá a unir sus destinos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otra parte, completan el conjunto de localizaciones el conservatorio de música donde estudia Ariane y el apartamento donde la joven vive con su padre. Que también es el lugar que usa el detective para recibir a sus clientes, puesto que se sitúa en un vecindario tranquilo, lo cual le ofrece discreción. Su dirección es la siguiente: número 17 de la rue Malebranche. Por último, Wilder pondrá fin al relato en las entrañas de una estación de tren, un espacio de idas y venidas, de despedidas y reencuentros. Allí Flannagan dice definitivamente adiós a su enamorada, pero esta separación no será tal, pues el millonario no imagina emprender un nuevo camino sin la joven. Por consiguiente, la estación de tren será el enclave que consolide la relación de la pareja.

3.5.10. *Una cara con ángel* (*Funny Face*, Stanley Donen, 1957) | EE.UU.

En este musical[105], que para Viviani (2012) es un poema a la mujer y a la ciudad, Donen se recrea en la descripción de las diversas facetas de la capital francesa que poseen, asimismo, una gran proyección internacional. París, meca del lujo, de la cultura y de la moda, resulta el escenario perfecto para el último reportaje fotográfico de la revista norteamericana *Quality Magazine*. En el marco de este proyecto entran en juego las personalidades de tres personajes que se identifican de forma diversa con la ciudad. Jo (Audrey Hepburn[106]) es una joven vendedora de libros enamorada de la filosofía, que ha decidido formar parte de la campaña fotográfica motivada por sus ansias de conocer un enclave trascendental para los amantes de la cultura. Por ello, su figura se liga a los espacios artísticos de Montmartre y a un café cultural, entre otros.

[105] Música y letras de George e Ira Gershwin y adaptación musical de Adolph Deutsch.

[106] Hueso (2014) se refiere a la gran vinculación que unió a la actriz con la capital francesa a partir de su interpretación en *Sabrina* (1954), donde la llegada a París supone una ruptura con la vida anterior. Esta idea de que la urbe es capaz de provocar una metamorfosis es igualmente refrendada por Viviani (2012), quien destaca su capacidad para convertir a Sabrina en una mujer sofisticada y cultivada, al igual que ocurre en *Funny Face,* donde la metamorfosis tiene lugar en el "corazón" de la cinta. Por su parte, Tovar (2013b) explica que, al recibir al individuo, la influencia de la ciudad determina su futuro. Desde su aparición en *Sabrina*, comenta Hueso (2014), sobresale el papel de Hepburn como referente de la imagen romántica y vitalista de la ciudad. Así, "en sus obras posteriores irá consolidando su relación con un entorno en el que se desenvuelve con una sorprendente seguridad hasta llegar a ser un elemento más de esa geografía urbana" (p. 276). Igualmente, destaca las interpretaciones de la actriz en la cinta que comentamos, en *Love in the Afternoon* (Billy Wilder, 1957) y en *Charade* (Stanley Donen, 1963).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dick (Fred Astaire) es el encargado de inmortalizar aquellas estampas parisinas que formarán parte de la publicación. Este personaje se inspira en el fotógrafo de moda Richard Avedon, que participa en la cinta "como asesor artístico y técnico, como diseñador de los títulos de crédito y como consejero del actor protagonista" (Flores & Parejo, 2013, p. 5). Las autoras, Flores & Parejo, ponen un ejemplo de cómo se trasladan sus técnicas fotográficas y creativas a la pantalla, subrayando que una de sus innovaciones fue llevar a sus modelos a las calles:

> Este es el caso de una sorpresiva imagen que aúna el movimiento al que nos estamos refiriendo con París como telón de fondo, y en la que Suzy Parker y Robin Tattersall, vestidos por Dior, patinan por la Plaza de la Concordia en 1956, igual que un año después la protagonista de *Funny Face* será inmortalizada corriendo mientras deja volar unos globos de colores en el Arco de Triunfo del Carrusel o pescando desde un barco en el Sena. (p. 6)

El tercer personaje de trascendencia para la trama es Miss Prescott (Kay Thompson), la directora de la revista, que se ve imbuida por el mundo del lujo y de la sofisticación de la moda. Por ello, es presentada, entre otras ubicaciones, en la place Vendôme y en la rue de la Paix, típicos lugares parisinos vinculados a la alta joyería y costura. Además, en la plaza se sitúa el Hôtel Ritz, cuya presencia ya hemos advertido en ocasiones previas:

> Por tanto, es más que evidente la asociación que se establece entre Miss Prescott y el París del *glamour*, justificándose su movimiento por la ciudad e, igualmente, revelando con él que es la zona central (más concretamente, el primer y el segundo distrito) donde se concentra el poder económico de la metrópoli, algo que, del mismo modo, responde a su lógica histórica y de configuración urbana. (Tovar, 2013b, p. 145)

Asimismo, el salón de alta costura del diseñador Paul Duval (Robert Flemyng) se instala en la avenue Montaigne[107] (distrito 8), zona céntrica y lujosa junto a los Champs-Élysées, que responde a los mismos estándares que la place Vêndome o la rue de la Paix.

[107] Esta avenida se incluye en el llamado Triangle d'or, una zona exclusiva de la que también forman parte los Champs-Élysées y la avenue George V.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En definitiva, París crea en cada personaje un interés particular, que ya se pone de manifiesto en el primer tercio del filme en Nueva York[108]. En este sentido, resulta de gran interés la conversación que mantienen Jo y Dick en la librería donde trabaja la joven. Mientras que el fotógrafo vincula a la ciudad con las reuniones sociales nocturnas, el champán y los bailes, Jo resalta sus ambientes intelectuales.

Posteriormente, la acción se traslada a la metrópolis francesa. La llegada del avión, que penetra en el cielo parisino, define un momento de transición en la historia. A partir de entonces, y partiendo del aeropuerto de Orly, París se convierte en un polifacético escenario. Schürmann (2009) advierte que *Funny Face*, de la Paramount, es la primera película de una *major* de Hollywood en ser filmada casi completamente en localizaciones reales parisinas. Por su parte, Tovar (2013b) precisa que esta producción "se ubica en un momento de la historia de la cinematografía hollywoodiense en el que París era, prácticamente, uno de los personajes principales y mantenidos de la mayoría de los títulos que se filmaban fuera de sus fronteras" (p. 140). Asimismo, la autora explica que existe una dominancia de la personalidad turística parisina en la película y describe aquellos aspectos comunes, en la representación de la ciudad, a otros filmes de la época: la presencia de los escenarios reales, el carácter romántico tan subrayado en los musicales norteamericanos de los 50 en París, y la identificación del componente artístico y bohemio.

Las alusiones a los emplazamientos icónicos de la selección objeto de estudio se encuentran contenidas en tres secuencias y en una escena más. También aparecen otros lugares emblemáticos de la urbe que igualmente reseñamos. Los iconos son presentados de manera individual o agrupados. A veces, se muestra la apariencia completa de un espacio y, en otras ocasiones, se destaca algún detalle. Por otra parte, los lugares pueden distinguirse dentro de un plano de situación, o pueden ser hallados como escenario donde se ubica la acción o como fondo de la misma. Incluso se aprecian alusiones orales hacia algunos. Un aspecto destacado es que los personajes que los recorren ostentan una

[108] Encontramos un guiño a la capital francesa, en esta primera parte de la cinta, con la aparición del Arco de Triunfo de Washington Square Park.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

posición dominante sobre la ciudad, desde las alturas, cuando se sitúan en localizaciones como el Sacré-Coeur, el Grand Palais, la Tour Eiffel o la cathédrale Notre-Dame.

Las dos primeras secuencias que analizamos son la de la llegada del avión y la del número musical "Bonjour Paris!"[109]. Estas se suceden sin apenas interrupción y sirven para orientar al espectador en lo relativo al diverso paisaje parisino y sus múltiples connotaciones. En ellas aparecen los siguientes emplazamientos[110]: el Arc de Triomphe, la basilique du Sacré-Coeur, el río Sena, la passerelle Debilly, el pont de l'Alma, la Tour Eiffel, el pont d'Iéna, la cathédrale Notre-Dame, el pont de la Tournelle, el pont de Sully, los Champs Élysées, la place de l'Opéra y el Palais Garnier, la rue de la Paix, la rue Saint-Rustique, la place y la colonne Vendôme, el Hôtel National des Invalides, la Madeleine, el Louvre, el quai de la Tournelle y el pont de l'Archevêché, la place du Tertre, el pont des Arts, el pont Neuf, la place de la Concorde, la Asamblea Nacional (Palais Bourbon), la basilique Sainte-Clotilde, el pont Alexandre III, el Grand Palais[111], el jardin Marco Polo, el Bassin d'Apollon y el Bassin de Neptune (jardines del Château de Versailles), la escultura *L'Harmonie triomphant de la Discorde* (cuadriga de Georges Récipon en el Grand Palais), la escultura *La Renommée montée sur Pégase*[112] de Antoine Coysevox (entrada colindante con la place de la Concorde del jardin des Tuileries), la place des Pyramides con la escultura ecuestre de Juana de Arco, la rue Chappe, la église Saint-Vincent-de-Paul, el Petit Palais, la église Saint-Sulpice, el Panthéon y la place du Trocadéro. De entre todos, la Tour Eiffel se perfila como el elemento de mayor trascendencia, pues es el emplazamiento que cierra la canción y supone el punto de encuentro de los tres personajes protagonistas. Por tanto, este icono se erige como un

[109] En ocasiones, durante el número musical, la pantalla se divide en tres y es posible apreciar al mismo tiempo las distintas ubicaciones de los personajes principales.

[110] Cabe destacar que Tovar (2013b) ha trabajado previamente en la misma labor de identificación, aunque no cita las fuentes del Château de Versailles. Además, a pesar de que sí indica que aparece una escultura de las Tuileries, no especifica cuál. En nuestro caso, completamos esta información.

[111] Desde el Grand Palais se toma una perspectiva prácticamente idéntica a otra de *An American in Paris*. En ella, en la que aparece el personaje de Miss Prescott y la cuadriga de Georges Récipon, confluyen el Sena, el pont Alexandre III, la basilique Sainte-Clotilde, la église Saint-Sulpice, el Panthéon y la cathédrale Notre-Dame.

[112] En 1719 el mármol fue colocado en la entrada oeste del jardin des Tuileries, siendo reemplazado por una reproducción en 1986. El original se encuentra instalado en las dependencias del Musée du Louvre.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

símbolo universal, que eleva a los personajes a las alturas para ofrecerles una posición dominante sobre la metrópolis, con vistas que incluyen al río Sena, al Arc de Triomphe y al Sacré-Coeur.

La siguiente secuencia que supone de gran interés, en cuanto a la configuración del imaginario parisino, es la del reportaje fotográfico[113]. La primera escena se sitúa frente al Arc de Triomphe du Carrousel, aunque Dick realiza una alusión directa a las Tuileries[114]. También aparece la Tour Eiffel en la lejanía y, como elemento del entorno, el Louvre. Luego, la acción se traslada a una estación de tren. Tovar (2013b) y Schürmann (2009) afirman que se trata de la gare du Nord. La primera especifica que esta atribución se debe a que la dirección del tren es Londres. Seguidamente, aparece un típico mercado floral. Después, las grandes escaleras (*Grand Escalier*) del Palais Garnier, poniéndose de manifiesto toda la sofisticación y elegancia del recinto. Igualmente, se utiliza como localización uno de los populares *bateaux mouches* que cada día surcan el Sena. A través de esta figura se construye un entorno idílico, que se completa con los puentes emblemáticos del río: el pont des Arts y el pont Neuf. Seguidamente, la acción se traslada al Bassin de Latone en los jardines del Château de Versailles, lugar en el que el ambiente nocturno propicia una atmósfera de ensueño. A esta escena, le sigue una de las más míticas de la historia. La joven Jo se sitúa en el Louvre, descendiendo por las escaleras frente a la



Figura 73: *Funny Face* (1957)

[113] Flores & Parejo (2013) resumen aquellas características de la fotografía de Avedon que fueron implementadas en la cinta y que son evidentes en esta secuencia: escenificaciones en exteriores imitando fórmulas como la aplicación de filtros de color a imágenes fijas, el uso de la sobreexposición o la aplicación del *objetivo de flou*.

[114] Esta intencionalidad explícita de referirse a las Tuileries como el espacio de la escenificación y la perspectiva de las tomas, que ofrecen tal grado de profundidad tras el arco que puede apreciarse el obélisque de Louxor al otro lado del parque, nos han hecho decantarnos, en esta ocasión, por cuantificar la escena dentro de la hoja de codificación del jardin des Tuileries. En cualquier caso, se considera que el jardín se incluye como elemento ubicado como fondo de la acción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Victoria de Samotracia[115], usando sus vestiduras en color rojo, diseñadas por Hubert de Givenchy, a imitación de las alas desplegadas de tan legendaria escultura, que en todo momento domina al encuadre. En cuanto al último escenario del reportaje, se sitúa fuera del territorio parisino, en un entorno de cuento que confirma que el viaje ha cambiado la vida de los personajes de la película. Se trata del Château de la Reine Blanche en Coye-la-Forêt, un lugar que también cierra la acción del filme.

Fuera de estas secuencias, cabe mencionar una última escena que incluye a la Tour Eiffel y al río Sena bajo el influjo melancólico del anochecer. Estos espacios aparecen cuando Jo, durante el desfile de moda, mira por la ventana con la certeza de que Dick se ha marchado de París. Por último, apuntamos otra interesante localización del rodaje, que también destaca Schürmann (2009), la casa donde se celebra una velada internacional de filosofía, poesía y meditación: La Maison Rose (rue de l'Abreuvoir, Montmartre). Una vez más, los ambientes culturales de la ciudad nacen de este barrio parisino, que tantas historias ha protagonizado en el cine.

3.5.11. *Mi tío* (*Mon oncle*, Jacques Tati, 1958) | Italia & Francia

Tras *Las vacaciones del señor Hulot* (*Les vacances de M. Hulot*, 1953), Tati pone de nuevo en acción a su peculiar personaje, a quien el mismo interpreta, en un entorno de contrastes y dicotomías. La nostalgia y el arraigo hacia los típicos barrios urbanos que sobreviven al paso del tiempo se enfrentan a los nuevos dogmas de la vida moderna: la deshumanización y la programación de las tareas cotidianas. Para Carlos Losilla (2003), la oda a lo castizo puede justificar que la cinta se hiciera con un Oscar:

> Ese elogio de la Francia de siempre, del tópico parisino del bistró y la borrachera nocturna, parece proferido en ocasiones por un productor hollywoodiense en busca de espectadores-turistas, lo cual podría explicar por qué *Mi tío* se alzó aquel año con el Oscar a la mejor película extranjera. (p. 71)

[115] Obra griega de la época helenística, cuya datación se establece en torno al 190 a.C. Esta escultura de la Victoria alada es una de las piezas más importantes de la colección del Louvre.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Michel Chion (2006), por su parte, expresa que el filme parece ser una presentación de diapositivas de hermosos escenarios organizados por un diseñador. Pilar Pedraza & Juan López Gandía (1999) fijan su atención en otros factores, ensalzando algunos aspectos de la producción que la erigieron como obra precursora de su época:

> El cine de Tati, sobre todo a partir de *Mon oncle*, es de una modernidad incómoda, no solo porque presupone y produce a su manera los procedimientos de la *nouvelle vague* sino porque incorpora una concepción general del arte absolutamente vanguardista, integrada por la pintura abstracta, el sonido bruitista del futurismo, un cierto conceptualismo propio de los años 60 y, en la concepción del *gag*, un trabajo minimalista. (pp. 43-44)

Mascarenhas (2013), igualmente, aporta un dato de interés sobre el cineasta. El autor comenta que Tati construye su atlas de la ciudad a partir de fragmentos de su propia psicogeografía, en dos de sus películas y en el proyecto de una tercera que preparaba cuando falleció: *Mon Oncle* (1958), *Playtime* (1967) y *Confusión* (*Confusion*, 1982). A esto añade que "los elementos fundamentales de sus atlas de París son espacios representativos y no-lugares o espacios de transitoriedad, el tiempo presente, situaciones concretas y personajes anónimos". (pp. 194-195). En tercer lugar, arroja luz sobre la producción del rodaje, recordando unas declaraciones de Pierre Étaix, colaborador de Tati en *Mon oncle*. Este comentaba que había recorrido todo Montmartre en busca de localizaciones y que había conseguido para Tati numerosos dibujos de tragaluces, de rejas y de ventanas. De estos millares de detalles había nacido la arquitectura de la casa de Hulot. Este hecho, afirma Mascarenhas, revelaba precisión y una intención de síntesis de tipologías arquitectónicas representativas que el autor consideraba verdaderas. En relación con esta última noción, es preciso referir las indagaciones de Tatiana Aragón (2006), que reflexiona sobre las ideas de realismo en el cine:

> Esta visión, que se asemeja con gran veracidad a la que de forma natural experimentamos cuando observamos el mundo, responde a esa idea de realismo característica de la modernidad cinematográfica: un realismo que era fruto del uso honesto y sincero de los recursos del lenguaje cinematográfico, y radicalmente distinto al realismo del denominado cine clásico, de naturaleza ilusionista, puesto que se obtenía mediante el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> empleo de técnicas que no mostraban la realidad, sino que la enmascaraban y la convertían en otra cosa. (p. 45)

Asimismo, puntualiza que el acercamiento "se combina paradójicamente, con un cierto distanciamiento, el distanciamiento resultante de ese uso sincero y honesto del lenguaje cinematográfico" (p. 46). En relación a esta cuestión, coincidimos con la autora en reseñar unas palabras de Pilar Pedraza & Juan López (1999), quienes determinan que Tati se aleja de la vida porque la contempla con mirada de artista, al mismo tiempo en que se da cuenta que es ininteligible.

En *Mon oncle* se ve reflejada la vida de M. Hulot en Saint-Maur[116], entorno antagónico a Villa Arpel, donde residen su hermana, la señora Arpel (Adrienne Servantie); su cuñado, Charles Arpel (Jean-Pierre Zola); y su sobrino, Gérard (Alain Becourt). El pequeño, sin embargo, se adapta con mayor agrado y naturalidad a la vida en el clásico y pintoresco barrio parisino. En las calles de Saint-Maur los perros van de aquí para allá, olisqueando en la basura y vagando sin rumbo. Esa misma libertad que experimentan los animales es también disfrutada por los niños, que se divierten inventando juegos en los espacios exteriores. La vida fluye en el popular *quartier*, donde se conservan elementos tradicionales y típicos del mobiliario urbano, como la columna Morris, y sus negocios más característicos: la charcutería, la librería, el café Chez Margot, y los puestos de flores y verduras a pie de calle.

Puede afirmarse que "en el París de *Mon Oncle*, el patrimonio está todavía presente, vivo y vivido por los habitantes de los barrios. La casa del *oncle* Hulot es el epítome, la síntesis de la acumulación de estilos y presencias seculares" (Mascarenhas, 2013, p. 199). Su edifico de vecinos de diseño asimétrico representa la belleza de lo amorfo, de lo original, de lo único e irrepetible, de todo aquello que se opone a la uniformidad de los seres humanos y a la desnaturalización de la sociedad.

Saint-Maur se rige por la espontaneidad de sus gentes y "frente a la deshumanización de la vida moderna, Tati canta las excelencias de la autenticidad, de las pequeñas

[116] Saint-Maur-des-Fossés es una población francesa situada al sudeste de París. Los autores consultados, al referirse a Saint-Maur, utilizan la denominación de barrio o suburbio parisino, consideración que mantenemos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comunidades donde la gente todavía puede perder el tiempo, permitirse el lujo de la pereza" (Losilla, 2003, p. 70). Esta realidad, sin embargo, se enmarca dentro de un contexto contradictorio. Carlos Losilla (2003) explica que realmente el barrio funciona por el orden, su propio orden, en oposición a un desorden inútilmente disfrazado de pragmatismo, que se corresponde con los espacios modernos. Saint-Maur es filmado como un entorno con encanto, cuyo atractivo reside en que "está cargado de aura, entre otras la cinematográfica, heredada de las películas de René Clair y Renoir, y de la poesía pobre, anarquista y radical de Jean Vigo, y también de cierto casticismo" (Pedraza & López, 1999, p. 50).



Figura 74: *Mon Oncle* (1958)

Por otro lado, la ciudad moderna, Villa Arpel y la fábrica de plásticos Plastac se caracterizan por la homogeneidad y la mecanización. Los bloques de apartamentos se muestran monocromos, mustios, cuadriculados y sin personalidad, al igual que los muebles y las paredes de la empresa. Neumann (1996a) comenta que una infinita riqueza de detalles en la película se refiere directamente a clásicos del diseño que seguían siendo célebres y glorificados en los 50. Así, la casa cubo se asemeja a las cúbicas casas blancas de los modernistas franceses y, probablemente, por encima de todo, a la estética desarrollada por Le Corbusier en los 20. Igualmente, toda una calle en el nuevo desarrollo parece consistir en una referencia a la rue Mallet-Stevens, construida por el arquitecto en 1926-27. Para Mascarenhas (2013), Villa Arpel es un ejemplo elocuente del modelo consumista norteamericano[117]. En ella todos los aparatos domésticos son automáticos, pero, en lugar de facilitar las tareas cotidianas, las hacen incluso más complejas. Del mismo modo, el

[117] De hecho, Cuéllar (1999), al hablar de la temática preponderante en el cine de Tati, se refiere a la denuncia que el cineasta hace sobre la deshumanización y el absurdo imperante en el mundo contemporáneo, que se encuentra fuertemente influenciado por la cultura norteamericana. Frente a esto, el director francés defiende la sencillez, la naturaleza y los valores propios.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mobiliario no se basa en una función práctica, sino estética, por lo que también resulta inútil. En relación a esto, Neumann (1996a) comenta que existe una gran similitud entre un sillón del hogar Arpel y otro diseñado por Le Corbusier y Charlotte Perriand en 1929. Según el teórico, Tati realiza una inteligente representación caricaturesca.

La apatía inherente a todos estos elementos de la ciudad moderna se proyecta en sus pobladores, que se desenvuelven en su hábitat a través de modales y gestos forzados y desprovistos de toda improvisación, al tiempo en que creen que la tecnología se constituye como la salvación del ser humano. Estamos, por tanto, ante un nuevo modelo de vida que persiste en nuestros días, por no decir que se ha visto reforzado:

> *Mi tío* nos muestra el nacimiento de la sociedad de consumo, tras el nuevo comienzo del país durante los 'gloriosos treinta'. Prefigura también la nueva creencia en 'lo automático' y 'lo eléctrico', en pocas palabras, en un progreso inderrocable que nadie puede ignorar, ni siquiera los menos acomodados que, expulsados del centro de las grandes ciudades por las oficinas, se verán instalados en las periferias. Estas periferias, estas ciudades-dormitorio, no han sido mostradas por Tati pero sí que han sido sobrentendidas. (Lictevout, 1999, p. 57)

Queda latente la intencionalidad del cineasta, que no se refiere a dos estéticas opuestas, sino a dos estilos de vida que no coinciden y que se encuentran en confrontación, pues la modernidad tiene la capacidad de aniquilar las estructuras tradicionales, que a diario luchan por sobrevivir. Esto se ejemplifica en la película a través de la imagen metafórica de un muro prácticamente derruido:

> *Mi tío*, en fin, es una película estructurada alrededor de una imagen recurrente y emblemática: en primer término, un muro de ladrillos semiderruido, coronado por una verja casi arrancada; al fondo, la ciudad emergente, con sus fríos edificios de cristal y sus farolas aerodinámicas, tan distintas a las de Saint-Maur. (Losilla, 2003, p. 73)

Sobre la ambientación de ambos mundos, el de Saint-Maur y el de los Arpel, Pilar Pedraza & Juan López (1999) destacan que se ha hecho uso de una iconografía extrema. También explican que no suponen tanto dos mundos históricos o biográficos, como cinematográficos: el mundo del cine francés de los años 30 y una opción de presente vertida hacia un futuro en un momento de cambio profundo. Además, insisten en la idea

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de que ambos entornos no son tan diferentes, poniendo como ejemplo que en los dos sus pobladores parecen no trabajar.

Bajo el tipo de ambientación y bajo cualquier otro factor, subyace la cuestión de "cómo conservar el humanismo y la comunicación entre personas, en la ciudad global". (Mascarenhas, 2013, p. 189). Además, el interés de Tati es mantener viva la memoria de los barrios históricos:

> Para Jacques Tati la ciudad que interesa, la verdadera, está en vías de extinción. La ciudad humana de su memoria personal es la de los barrios históricos, donde la gente todavía se comunicaba. Tati intenta transmitir a través de su cine, la esencia de la ciudad sumergida por la banalidad y la normalización de la globalización. (p. 188)

Seguidamente, nos trasladamos al final del relato, para destacar dos momentos paradigmáticos. Mascarenhas (2013) pone su atención en el modo en que el cineasta expresa esa batalla perdida en la confrontación de los dos hábitats. Esto se ejemplifica a través de la demolición de un antiguo edificio en el barrio popular, hecho que transcurre al mismo tiempo en que Hulot abandona su entorno en dirección al aeropuerto[118] para emprender su nueva tarea como representante de la firma de plásticos. Tati "transmite con ello una impresión de desesperanza por la debilidad de las construcciones preindustriales que se baten en retirada ante la presión de las nuevas" (Mascarenhas, 2010, p. 87). Según Mascarenhas (2013), el cineasta documenta la desaparición del París de su infancia, el tradicional, el cual "se desmorona, desaparece, se disuelve en nuevos escenarios asépticos, en no-lugares de anonimato". (p. 196).

Para concluir, citamos unas palabras de Pilar Pedraza & Juan López (1999) sobre las últimas evocaciones de Tati, que se constituyen como una metáfora del recuerdo:

> El final de *Mon oncle* es bellísimo. Vemos la vieja calle desde una ventana, y un visillo que se corre lentamente tapando todo el hueco, todo el encuadre, que contiene tres sucios carritos de mercado, una farola, un par de bancos y varios perritos meones. Es un visillo de tul liso como el velo de una novia o un mosquitero: deja ver todo, pero crea una capa de gasa interpuesta, una niebla que, en honor a la solemnidad de la ocasión y sin que sirva

[118] Según Pilar Pedraza & Juan López (1999) se trata de la terminal de Orly.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> de precedente, Tati permite que sea metáfora de la nostalgia. Corramos un velo sutil que nos impida olvidar, pero que tape linda y decorosamente la ruina. (pp. 49)

3.5.12. *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959) | Francia

La ópera prima de Truffaut, caracterizada por su tono autobiográfico[119], atesora un gran reconocimiento. Con ella, el cineasta obtuvo el premio al mejor director del Festival de Cannes de 1959 y, con Antoine Doinel[120] (Jean-Pierre Léaud), inauguró una brillante carrera cinematográfica. De hecho "su cine nunca dejará de conservar el sello de este adolescente triste que roba una máquina de escribir por las calles de un París de cielo plomizo" (Lamet, 1984, p. 74). Igualmente, la película supuso un hito de los inicios de la *Nouvelle Vague,* movimiento que reinventaría las representaciones de la ciudad en el cine, trasladando a las calles parisinas a sus personajes, como ocurre con el protagonista de este relato:

> La célebre (se podría decir que mítica) película de François Truffaut, *Los 400 golpes*, se centra en un preadolescente conflictivo, un golfillo desarraigado, mentiroso compulsivo y lleno de patologías derivadas de sus problemas familiares y sociales, que se enfrenta al mundo y quiere encontrar su libertad y su propia identidad en su frenética huida. Es el debut del personaje de Antoine Doinel, creado a modo de *alter ego* por el cineasta francés con gran sinceridad y ternura: un ladronzuelo adolescente que palpita entre un París de ensueño que le agobia y una esperanzada mirada (¡la primera!) desde la playa al mar de la libertad y del encuentro con la propia identidad. (Rodríguez Merchán, 2013, p. 20)

Anne Gillain (2005) confirma que la mayoría de los exteriores de la trama se corresponden con el barrio en que Truffaut pasó su adolescencia, principalmente la rue des Martyrs, una animada calle popular. Sin embargo, el espectro de localizaciones no

[119] Juan Arribas (1984), en la selección que ha realizado de textos escritos por el propio Truffaut, pone en evidencia que, al igual que el pequeño parisino de la película, el joven François también se refugiaba en el cine y en la literatura en los difíciles años de su adolescencia.

[120] Su recorrido vital continúa en la siguiente serie de películas: *Antoine y Colette* (*Antoine et Colette*, 1962), *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968), *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970) y *El amor en fuga* (*L'amour en fuite*, 1979). Ángel A. Pérez (1984) alaba que la continuidad en la obra se basa "en el crecimiento y evolución del personaje siguiendo el ritmo biológico y temporal del paso de los años" (p. 21).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

solo se centra en el área norte de la ciudad, pues las pisadas de Antoine nos llevarán a lugares tan significativos como los *grands boulevards*. En cuanto al estrecho apartamento[121] donde vive, se localiza en la rue de Navarin. En él se respira un ambiente opresivo, que impulsa al joven a recorrer la geografía urbana, donde se siente y es feliz. Paech (como se cita en Hueso, 2014) comenta que la ciudad es el verdadero espacio vital de Antoine, donde puede apartarse cuando la escuela y la casa amenazan con sofocarlo. Hueso (2014) pone de ejemplo la afirmación anterior para clasificar a *Les 400 coups* dentro de una tipología de películas:

> Podemos recordar aquellos filmes cuya acción se desenvuelve en un mundo preciso y reconocible sin el cual serían difícilmente entendibles los personajes y su manera de actuar. Los diferentes barrios en los que viven los protagonistas (Montparnasse, Levallois, Pigalle, Bastilla, Saint-Germain-des-Prés) nos presentan la ciudad como algo vivo, que experimenta transformaciones, en la que se diferencian el día y la noche, y en la que lo turístico no se ve como tal. (pp. 284-285)

Los títulos de crédito comienzan con la perenne presencia de la Tour Eiffel, que custodia los edificios parisinos. Mientras, la cámara se acerca a ella con un movimiento de *travelling* desde distintas posiciones hasta penetrar en sus entrañas. Luego, vuelve a alejarse. No hay duda, se anuncia que el transcurso de la historia está vinculado a la capital francesa. Lo curioso es que la acción comienza en la escuela y el imperecedero icono parisino no vuelve a formar parte de la escena durante el transcurso de la trama:

> Los títulos de crédito de *Los cuatrocientos golpes*, que se superponen a unas imágenes fotografiadas mediante un movimiento de *travelling* en contrapicado, descubren lentamente el paisaje urbano de los alrededores de la torre Eiffel y anuncian premonitoriamente a una de las principales protagonistas del filme: la ciudad de París. La apertura del filme con el símbolo de París, la torre Eiffel, refleja hasta qué punto la ciudad tiene una gran relevancia para la vida de sus habitantes, más allá de lo puramente decorativo. Las calles de uno de los barrios más populares de París, Pigalle, se convierten en el escenario natural por excelencia en el que todavía es posible gozar de libertad. En

[121] Este posee reminiscencias del hogar de Truffaut en su juventud.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> contraste con los espacios exteriores de la ciudad se encuentran los espacios interiores que circunscriben al individuo. (Gispert, 1998, p. 75)

En lo relativo a la planificación del rodaje, Esther Gispert (1998) ofrece algunos detalles y destaca que el cineasta obvió la filmación en estudio:

> Ninguna de las imágenes de *Los cuatrocientos golpes* fue rodada en un estudio, sino que se aprovecharon los decorados naturales tanto exteriores como interiores. Truffaut rechazó el rodaje en los platós de los estudios cinematográficos, porque provocaban una cierta sensación de artificialidad y practicó el rodaje en exteriores porque reducía el coste del rodaje y permitía aumentar la sensación de ligereza y autenticidad de Ia puesta en escena. (pp. 73-74)

Igualmente, comenta que el operador Henri Decae consiguió resolver las numerosas dificultades que supuso el rodaje en espacios interiores muy reducidos y en las calles de París. En lo referido al entorno urbano, Gispert pone algunos ejemplos apoyándose en una lectura de Gillain. En primer lugar, hace referencia a que para tomar las vistas de la place de Clichy o del metro Franklin-Roosevelt, escondió la cámara debajo de un papel que retiraba en el último momento, sin que los paseantes apenas se dieran cuenta de que se estaba realizando un filme. En segundo lugar, explica que el rodaje clandestino en lugares públicos le servía para evitar las delatoras miradas a la cámara, que desvelan la presencia del dispositivo cinematográfico en un contexto realista.

También, Pedro Miguel Lamet (1984) destaca algunas características del rodaje y comenta cuáles fueron sus secuelas en la producción de películas:

> Truffaut saca su cámara a la calle, a veces encaramada en un elemental 'dos caballos'; otras, simplemente, 'a hombro'; y mira cómo puede ser un París distinto, un París rutinario, gris, provinciano, como sus propios padres, atrapados en la gran ciudad. Nace así el film-testimonial, que luego sería una constante de todo su cine posterior. Un cine que constata, en franca continuidad con el neorrealismo italiano y el 'cinema verité'; que mira desde fuera, sin dejar de captar el alma, gracias a la identificación estética. (p. 72)

Robert Ingram (2008), por su parte, analiza el papel que desempeñan los espacios metropolitanos –tanto los abiertos como los cerrados– y el centro de menores en la representación y descripción de la vida del joven:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Una vez más, la estructura narrativa es más episódica que lineal. Antoine, un chico del París de la década de 1950, vive en un pequeño piso con su madre, Gilberte, y su padrastro, Julien. A partir de las escenas del piso, la escuela, las calles y el centro de menores, el espectador logra componer una imagen de la infancia de Antoine. (p. 25)

Como ya se intuye, la cinta retrata la vida de Antoine, y sus correrías con René Bigey (Patrick Auffay), en un París que para él tiene luces y sombras pero que, sobre todo, a través de sus espacios abiertos le ofrece la posibilidad de retomar los sueños incipientes de la juventud, que se ven ahogados en los espacios cerrados[122]. Un hecho constatado es que Antoine es feliz en los brazos que le tiende la ciudad, porque estos son más cálidos que los que su entorno más cercano le brinda. Este entorno está compuesto por su madre, Gilberte Doinel (Claire Maurier); por su padrastro, Julien Doinel (Albert Rémy); y por la escuela. Por ende, puede determinarse que "la ciudad es un espacio maternal que refugia al niño, protege sus juegos, lo esconde y lo alimenta" (Gillain, 2005, p. 149)[123].

Anne Gillain (2005) subraya la capacidad transformadora de las calles parisinas, ya que siendo "un preso en el interior, Antoine se convierte en la calle en un niño libre para deambular, jugar y explorar" (p. 144)[124]. Se observa aquí un componente compartido con *Le ballon rouge* de Lamorisse. En ambas cintas, los niños en contacto con la vida metropolitana se convierten en un *flâneur*. Por su parte, Esther Gispert (1998) comenta la relación del chico y la ciudad en una línea similar:

> En las escenas exteriores, París aparece como una ciudad llena de vida, en permanente agitación y movimiento. En contacto con el exterior, Antoine se impregna de una actitud vital que le aporta la energía necesaria para tomar iniciativas importantes. En cierta forma, parece como si la ciudad le permitiese soportar mejor Ia presión escolar y familiar que le toca llevar a cuestas. El exterior representa la libertad pero también la soledad. (p. 76)

[122] Esto nos permite establecer un paralelismo con *Le ballon rouge* (Albert Lamorisse, 1956). Recordemos como el pequeño Pascal divagaba por las calles de París, con su hermoso globo rojo, haciéndose dueño de su destino y disfrutando de la libertad que le ofrecía un espacio inconmensurable.

[123] "The city is a maternal space which shelters the child, protects his games, hides and feeds him". Traducción propia.

[124] "A prisoner indoors, Antoine becomes in the streets a child free to roam, play and explore". Traducción propia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se refiere a la soledad porque París es también un lugar para el desamparo y la desolación y es un refugio de la marginalidad. A pesar de ello, Gispert pone énfasis en la idea de que Antoine mantiene un diálogo íntimo con la ciudad, en el que existe una comprensión mutua. Para ella, una escena paradigmática es aquella en la que el adolescente es alejado de su entorno a bordo de un furgón celular. Entonces, se demuestra hasta qué punto existe una relación íntima entre la capital francesa y el joven mediante la técnica del campo-contracampo, de tal forma que el rostro de Antoine se alterna con las imágenes de las calles simbolizando la importancia del vínculo. A partir de esta premisa, concluimos que el hecho más cruel y traumático que tiene lugar durante la trama es el adiós a París, pues se produce un desarraigo en circunstancias dramáticas e irreversibles.

Llegados a este punto, es preciso puntualizar que existen dos espacios cerrados en la urbe que, de manera excepcional, son afines al protagonista. Por una parte, está el teatro de guiñol, donde tiene lugar un espectáculo con público infantil. Durante el transcurso de la función, Antoine y René planifican el robo de una máquina de escribir, hecho que desembocará en el fatal final. Tanto Schürmann (2009) como Gillain (2005) confirman que se trata del guiñol del jardin du Luxembourg. Por otra parte, se encuentra la figura de la sala de cine, un espacio recurrente al que el joven acude para evadirse de la realidad. Esther Gispert (1998) explica que se trata del único espacio interior que no refleja una atmósfera de melancolía. Anne Gillain (2005), por su parte, dice que es un lugar de compensación afectiva por la negligencia de los padres. En este sentido, resulta paradigmática una escena en la que Gilberte plantea ir al Gaumont Palace[125] para ver *París nos pertenece* (*Paris nous appartient*)[126]. De esta manera, se congracia con su hijo y refuerza su fidelidad. Como es posible apreciar, existe un gran consenso a la hora de asociar estos espacios con la felicidad del niño, teoría que también suscriben Ingram (2008) y Pérez (1984), quienes destacan la importancia tanto del cine como del guiñol.

[125] Cine parisino ya desaparecido. Su ubicación se establecía en el ángulo entre la rue Caulaincourt y la rue Forest. Este se conocía como “le plus grand cinéma du monde”.

[126] Película de Jacques Rivette producida en 1958, aunque estrenada en Francia en 1961.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cambiando de ubicación, nos referimos a la place de Clichy[127], donde transcurre un acontecimiento de gran trascendencia. Se trata del momento en el que el adolescente descubre a su madre con un amante. Como no podía ser de otro modo, son las calles parisinas las que revelan a Antoine unas circunstancias que le son ocultas en la casa. Anne Gillain (2005) sostiene que en las calles el niño disfruta de una amnistía que lo alivia del flujo de constantes desastres del hogar y la escuela, y que un ejemplo de esto es el encuentro con su madre y el amante, el cual tiene efectos en el plano de la realidad. Para Ángel A. Pérez (1984) esta situación evidencia que Truffaut lastra en su cine el tema de la culpabilidad, que en este caso convierte al niño en un testigo molesto. Robert Ingram (2008), por su parte, destaca que tras sorprender a su madre en esta tesitura se desvanece la imagen pura y bella que Antoine tiene de ella. A modo de síntesis, añadimos que París desmonta las mentiras que rodean al joven parisino y le hace ser consciente de la realidad que se esconde tras las paredes de su hogar.

Para concluir, es preciso destacar otras localizaciones llamativas. Primero nos referimos a la escapada de Antoine que lo lleva a transitar las calles sumido en una profunda soledad. A través de un letrero de un establecimiento, en el que explícitamente se indica place Blanche, es posible ubicar en esta zona al personaje, en el momento en que se alimenta con una botella de leche que roba de la acera. Schürmann (2009) indica que después de cruzar la rue Blanche sus pasos lo llevan a la église de la Sainte-Trinité. Allí en la gran fuente frente a las escalinatas rompe el hielo para limpiar su cara. Más adelante, encontramos a Antoine y a René correteando a las puertas del Sacré-Coeur.



Figura 75: *Les 400 coups* (1959)

[127] Es posible observar elementos tan característicos de la plaza como el restaurante Wepler, fundado en 1881, o la boca de metro, junto a la cual se sitúan los amantes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Frente a ellos se presenta un paisaje inmenso, de gran belleza, en el que es posible adivinar la presencia de la église Saint-Vincent-de-Paul. Por último, entre los escenarios posteriores al robo de la máquina de escribir, el joven y su fiel amigo se sitúan en el entorno de los Champs-Élysées. En este caso, se advierte que los negocios de la zona adoptan este nombre, por ejemplo: la Pharmacie Anglaise des Champs Elysées. Luego, los dos retornan a su ámbito cotidiano. Y, de nuevo Schürmann (2009), identifica un espacio de gran interés durante el trayecto, el puente de la rue Caulaincourt que cruza el cementerio de Montmartre.

3.5.13. Evaluación de la década de 1950

El ingenio inagotable de los cineastas construye historias excepcionales en una metrópolis que no pone límites a la imaginación y que presta sus lugares de siempre –el bistró, el salón nocturno, el café, el hotel o la estación de tren– a una pluralidad de visiones creativas que trabaja con versatilidad para acomodar en la capital francesa historias de toda índole. Paralelamente, la inquietud también lleva a los autores a repensar la ciudad, a recrearla y a reinterpretarla, con lugares novedosos, inusuales y sorprendentes.

Hollywood pinta de amor las aceras parisinas con historias alegres y musicales, y apoyándose en los estereotipos más reconocibles de cara a un público internacional. La función más importante que desarrolla esta cinematografía en la década de 1950 es dar un paso cualitativo de gran magnitud en sus producciones. Con el ejemplo de *Funny Face,* los rodajes se trasladan a la Ciudad de la Luz para dejar atrás la teatralidad y el estatismo. Al cine francés, sin embargo, le gusta retorcerse en las intrigas de las sórdidas callejuelas y regocijarse con la melancolía y las utopías no tan lejanas.

París vive en la contemporaneidad de los 50, en los ambientes culturales y maliciosos de la *Belle Époque*, en las inverosímiles horas de la ocupación alemana y en la paz recuperada de la posguerra. La violencia, la represión, el amor, la libertad, la incertidumbre, el sufrimiento, la justicia, la ostentación o la creatividad son temas que inundan las historias del celuloide en distintas producciones que tienen como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

protagonistas a tipos variopintos, que se desenvuelven a través de la extensa geografía urbana, e, incluso, más allá de su contorno.

En la ciudad es posible identificar principalmente tres tipos de ambientes: las zonas culturales, las zonas deprimidas y las zonas lujosas. Las artes y la intelectualidad se dan cita en los barrios de Montmartre y Montparnasse. Aunque la presencia de estos entornos es constante en la producción filmográfica de la década, las películas que ahondan en la faceta que reseñamos son *An American in Paris, Moulin Rouge* y *Funny Face*. Asimismo, dichas temáticas se concentran en dos espacios icónicos, el Palais Garnier y el Louvre. De todas formas, solo en *Love in the Afternoon*, el gran emblema de la música acoge un evento relacionado con su actividad real. También en esta cinta, en *Moulin Rouge* y en *Funny Face* es posible recrearse en la belleza de las obras artísticas que habitan entre las paredes del museo.

En lo relativo a los ambientes inhóspitos, destacamos que Ménilmontant y Belleville afianzan su presencia en la pantalla. En estos lugares la conspiración emana de cualquier recoveco, al igual que la marginalidad de sus fachadas. Así queda patente en *Casque d'or*, *Du rififi chez les hommes* y *Le ballon rouge.* El cine cumple en relación a estos espacios una función testimonial de gran significación, pues salvaguarda el recuerdo de sus rincones más míticos, como las escaleras que conectan a la rue Piat y a la rue Vilin.

En cuanto a los entornos ostentosos, contemplamos como la opulencia se desplaza de la avenue George V y del distrito de Passy –referentes en la década de 1940– a la place Vendôme y sus áreas más próximas, como la rue de la Paix. En concordancia, los romances se cobijan en las suites del Ritz, los atracadores planifican sus robos en los establecimientos de alta joyería y las artistas de cabaret encargan sus vestidos a los más prestigiosos modistos de la zona. El fastuoso encanto de este trascendental escenario impregna las siguientes cintas: *An American in Paris, Moulin Rouge* –en estas dos no se observan los elementos de la plaza, simplemente las fachadas de los edificios– *Du rififi chez les hommes, Funny Face* y *Love in the Afternoon*.

Además de las coincidencias citadas hasta el momento, existen otros puntos de interés comunes en las películas objeto de estudio. Por primera vez somos conscientes de cómo se produce la relación entre un niño y la ciudad, de cuáles son los espacios que transita y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de cuáles son las sensaciones que experimenta al recorrer un universo sin restricciones. La mirada pueril, a través de los ojos de Pascal y Antoine, refresca la percepción del espectador, que es imbuido por un punto de vista del todo original. Por otro lado, el musical se apropia de los escenarios urbanos de la mano de Vincente Minnelli y de Stanley Donen, dejando una huella inconfundible de lo que supone uno de los géneros más exitosos del panorama americano. Además, los intérpretes Gene Kelly, José Ferrer y Jean Gabin se meten en la piel de unos pintores sin rasgos comunes, que habitan épocas también distintas. En cualquier caso, los tres viven, sienten, vibran e imaginan en una metrópolis de luces y sombras, en la que siempre tiene cabida la esperanza. Al igual que ellos, los más peligrosos delincuentes, sin escrúpulos ni conciencia, confabulan bajo el cielo parisino. Así ocurre en *Casque d'or* y en *Du rififi chez les hommes.*

Otro aspecto significativo es que, por encima de las diferencias, la urbe alberga espacios que suscitan un interés universal en los realizadores. De entre las localizaciones incorporadas en las tramas, subrayamos algunos ejemplos. La gare de Lyon y el jardin des Plantes aparecen en *Du rififi chez les hommes* y en *La traversée de Paris*. El pont de Sully y el pont de la Tournelle forman parte de la escena en *La traversée de Paris* y en *Funny Face*. El Arc de Triomphe du Carrousel, la église Saint-Sulpice y la basilique Sainte-Clotilde son protagonistas en *An American in Paris* y en *Funny Face*. Y las míticas escaleras que conecta a la rue Piat y a la rue Vilin, y sus espacios anexos, pasan a formar parte de los anales del cine en *Casque d'or,* en *Du rififi chez les hommes* y en *Le ballon rouge*.

Podemos afirmar que, con el paso de los años, los cineastas se aventuran a concebir entramados que recogen una variedad de localizaciones más compleja. Percibimos, en consecuencia, un cambio progresivo en el aumento de espacios filmados. Si en la década de 1940 detectábamos 21 emplazamientos icónicos de la selección, en la actual, contamos 22.

El Sena y la place Charles de Gaulle con el Arc de Triomphe –el cual duplica su presencia– son los lugares más representados, sumando seis apariciones. El río se muestra ligado a acciones delictivas (*Du rififi chez les hommes*) pero, también, en la mayoría de los casos, a eventos con connotaciones positivas. De hecho, en las escenas introductorias

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de *Love in the Afternoon*, película que se recrea en el tópico "París ciudad del amor", sirve de marco para los besos de los amantes. Igualmente, en *An American in Paris* se muestra como un entorno idílico y recurrente para el surgimiento de sentimientos hermosos. Además, se incluye en los momentos iniciales. También forma parte de las primeras estampas parisinas el Arc de Triomphe. Minnelli es el autor que ofrece una mayor diversidad de representaciones del emblema, pues en su cinta encontramos al real, al recreado de manera realista y al recreado en un contexto de ensoñación. Del mismo modo, lo inserta tanto en una ambientación diurna como nocturna. En ninguno de los casos aparece como escenario de la acción.

En un segundo puesto, se sitúan los iconos que forman parte de cinco películas: la place de la Concorde con el obélisque de Louxor y las fuentes de Hittorff –que en la década anterior solo estaba contenida en dos obras– y la cathédrale Notre-Dame. Advertimos, en base a los datos, que la plaza consolida sus apariciones tanto en el cine francés como en el cine de Hollywood, aunque solo aparece inaugurando las tramas estadounidenses de *An American in Paris* y *Love in the Afternoon*, constituyéndose como un valor indispensable de la ciudad. Su presencia se vincula a momentos históricos distintos: la ocupación, la posguerra y la contemporaneidad. Destaca su papel como escenario de la secuencia sinfónica en el musical de Minnelli, donde se incluye en un marco imaginario. En lo relativo a Notre-Dame, su papel más relevante es el de respaldar los encuentros amorosos entre Jerry y Lise, bajo el influjo romántico de la noche. Como contrapunto, subrayamos su aparición en *La traversée de Paris*, en la cual su presencia estoica hace prevalecer la identidad de la ciudad durante los duros años de la ocupación. Como metáfora que representa la oscuridad de aquellos años, se inserta en un ambiente nocturno, que es el predominante en la trama.

En tercer lugar, hallamos tres lugares que sobresalen en cuatro ocasiones: la Tour Eiffel, el pont Neuf y el Louvre. La estructura de hierro parisina mantiene el mismo número de apariciones con respecto a la década anterior. Es importante destacar que, aunque en algunas películas no aparece durante el transcurso de la acción, si lo hace en los títulos de crédito –este hecho también se cumple con menor grado de representatividad en el caso de otros iconos–. De este modo e independientemente de la nacionalidad de la producción,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se erige como la efigie que indiscutiblemente identifica a la urbe francesa. Su inclusión en los títulos de crédito tiene lugar en *La traversée de Paris*, en *Love in the Afternoon* y en *Les 400 coups*. Sin embargo, ni en la primera cinta ni en la tercera aparece durante el resto de la trama. Además, es necesario apuntar que solo en *Funny Face* los personajes se localizan en ella. Por consiguiente, podemos afirmar que, aunque los autores crean imprescindible insertar su presencia en las producciones, no consideran que sea un aspecto necesario situar la acción en este espacio para aportar mayor atractivo a sus trabajos. También el pont Neuf mantiene intacta su presencia con cuatro apariciones. Se utiliza para contextualizar la acción y como emplazamiento representativo de la iconografía parisina en *An American in Paris* y en *Love in the Afternoon.* En cualquier caso, sus apariciones no gozan de demasiado peso. El único aspecto destacable es que en tres de las cuatro películas aparece como fondo de la acción (*An American in Paris, Le ballon rouge* y *Funny Face*). El Louvre, por su parte, suma una aparición, pero, en ningún caso, está presente en las obras francesas, pues no resulta un marco adecuado ni imprescindible para emplazar los relatos. Su presencia cobra más trascendencia que en la etapa anterior.

Por otra parte, ocho localizaciones se encuentran contenidas en tres películas. En todos los casos son iconos con escasa o ninguna presencia en la década precedente. A continuación los enumeramos: la basilique du Sacré-Coeur, cuya inclusión en términos generales es bastante efímera, excepto en *Funny Face*, pues resulta un entorno afín a la protagonista; la place Vendôme con la columna, que irrumpe en el panorama cinematográfico con gran fuerza; el jardin des Tuileries, solo presente en el cine de Hollywood; el pont Alexandre III, el Palais Garnier y la Madeleine, emplazamientos ajenos al cine francés, que habitualmente rehúye reflejar una extensa variedad de tipos reconocibles; el Panthéon, presente en dos cintas francesas (*Du rififi chez les hommes* y *La traversée de Paris*) y en una americana (*Funny Face*); y el pont des Arts, que se incluye en la obra británica (*Moulin Rouge*), en una francesa (*Le ballon rouge*) y en una estadounidense (*Funny Face*).

Con respecto a los emplazamientos con dos apariciones, encontramos el Petit Palais (*Moulin Rouge* y *Funny Face*) y el Moulin Rouge, el cual retoma su papel en el panorama

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fílmico, ligándose a la figura del pintor Toulouse-Lautrec (*An American in Paris* y *Moulin Rouge*). En lo relativo a los iconos que aparecen en una sola película, son los siguientes: el Grand Palais (*Funny Face*), el jardin du Luxembourg (*Les 400 coups*), el pont de Bir-Hakeim (*Du rififi chez les hommes*), el Château de Versailles (*Funny Face*) y el Hôtel National des Invalides (*Funny Face*).

3.6. París en el cine en la década de 1960

El cine vive una evolución imparable y las innovaciones no dejan de llegar a su industria. La producción de los años 60 fluctúa entre el *underground* neoyorquino y la *Nouvelle Vague* francesa, con todos los matices y las corrientes que gravitan alrededor. Autores que en la década anterior habían ubicado sus historias en la ciudad de París revisitan este entorno que les ha resultado tan atractivo y sugerente. También, nuevos cineastas se integran en el panorama norteamericano y en el francés, produciéndose de este modo un importante relevo generacional. En cualquier caso, veteranos y noveles siguen evocando los espacios parisinos para ubicar sus relatos, siendo una característica de gran relevancia en esta época, sin olvidar las excepciones, el rodaje de las tramas en escenarios naturales de la capital francesa.

3.6.1. El cine francés en la década de 1960

La década de 1960 supuso la consolidación de un cine rupturista e independiente que se venía gestando desde finales de los años 50. Según Richard Neupert (2009), para entender lo que supone la *Nouvelle Vague* es esencial tener en cuenta el trasfondo social, el crítico, el económico y el tecnológico que ayudaron a determinar las películas y sus significados. Casimiro Torreiro (1995) se remonta a 1958 cuando Charles de Gaulle asume la presidencia del Gobierno. Este nombró como Ministro de Cultura a André Malraux, quien fue el responsable de hacer aprobar la legislación cinematográfica de corte proteccionista que lleva su nombre, la Ley Pinay-Malraux, que vio la luz en junio de 1959. Según el autor, gracias a dicha normativa, que realizaba una actualización de la legislación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

preexistente, el cine francés tomó dinamismo. Este hecho se suma a que un grupo de jóvenes cinéfilos, asiduos a los cineclubs y críticos de cine, se hacen con las riendas de la producción francesa de vanguardia, cuyos postulados ya aparecían en los artículos que los cineastas firmaban en *Cahiers du Cinéma*. En ellos mostraban "una especial preocupación por la noción del cine como lenguaje y por la puesta en escena" (Riambau, 1998, p. 58). Gubern (1998) ahonda en esta idea señalando que estos discípulos de André Bazin rompen con el *cinéma de qualité* francés a través del cine de autor, que busca su expresión a través de la puesta en escena. Bertrand Tavernier (1998), por su parte, realiza una descripción de lo que suponía la industria cinematográfica ya anquilosada:

> Ciertamente, una parte de esos jóvenes cineastas compartían al principio unas ganas y una necesidad de reaccionar contra un cine francés que se había estabilizado, que se había convertido, a finales de los años cincuenta, a menudo, en agrio, rancio y repetitivo, replegado sobre un corporativismo de estrechos márgenes. Con algunas excepciones, los grandes nombres pataleaban. (p. 15)

Ferré (2001) resalta la idea de que estos cineastas salieron a filmar a las calles, siendo la ciudad, con anterioridad a ellos, una simulación promovida por el *cinéma de qualité* de los años 50. De este modo, Godard fundó una ciudad nueva, explica, que se asomaba a un concepto nuevo de la geografía urbana. Domínguez (1998), en este caso, expone que "Truffaut, Godard, Rohmer o Malle filmarán, como lo hicieron los maestros de los años treinta, el traje de a diario de la Ciudad de la Luz" (p. 179). Bajo este prisma era inevitable, por tanto, que se produjera un inminente recambio generacional:

> A diferencia de la mayoría de los clásicos, de John Ford a Fritz Lang, de F.W. Murnau a King Vidor, de Charles Chaplin a Carl Theodor Dreyer, que inventaron formas de expresión sobre la marcha, de manera más intuitiva que racionalizada, los representantes de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette a la cabeza, fueron los primeros en reflexionar sobre el medio en el que estaban trabajando. No desdeñaron para nada las enseñanzas de esos directores clásicos y, tras la criba al cine academicista efectuada por ellos mismos desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*, tomaron como estandartes una serie de cineastas norteamericanos (Howard Hawks, Samuel Fuller, Nicholas Ray) y europeos (Jean-Pierre Melville, Jacques Becker, Robert Bresson, Jacques Tati, Jean Cocteau y Jean Renoir eran de los pocos 'amnistiados' entre los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> franceses) para asentar sus teorías sobre la gramática cinematográfica y su urgente revisión renovadora. (Casas, 1995, pp. 102-103)

Barroso (2010) resume todos aquellos factores que los noveles autores utilizaron para romper con un cine convencionalista: ruptura intencionada con una correcta iluminación, salto del eje de acción, rechazo de los decorados artificiales, rodaje con planos agresivos con movimientos de cámara sin trípode e incorporación de la cámara ligera Cameflex de 35 mm. Mark Cousins (2015), por su parte, va más allá y explica que "sus películas no fueron simples vehículos para contar historias, informar o expresar sentimientos; también eran aquello que esas historias llevaban consigo, parte de la experiencia sensorial que supone, por ejemplo, sentarse en una cafetería y ver la vida pasar" (p. 271).

En definitiva, se constituyó un importante grueso de directores. En relación a esta circunstancia, es necesario citar el número que *Cahiers du Cinéma* publicó con el título de *Nouvelle Vague.* Aquí se destacaban los nombres de 162 nuevos cineastas franceses, de los cuáles ofrecemos una muestra: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Edmond Séchan, Jacques Baratier, Jean Valère, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Louis Félix, Édouard Molinaro, François Reichenbach, Jean-Daniel Pollet, Robert Hossein, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rozier, Marcel Camus, Georges Franju, Pierre Kast, Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, Chris Marker, Edgar Morin, Jean Rouch, Albert Lamorisse, Roger Leenhardt o Jean-Pierre Melville. En conjunto, todos reavivaban el espíritu de las vanguardias históricas por la innovación y la ruptura de convencionalismos de su cine:

> Es posible, por tanto, establecer una conexión entre la 'nueva ola' y el movimiento de vanguardia que capitaneó Louis Delluc en los años veinte, salvando todas las distancias que separan los dos contextos culturales e históricos. A la 'escuela impresionista' (Delluc, L'Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac) la historiografía ha vinculado la preocupación por una estética visualista y una obsesión por penetrar el significado de la fotogenia. Este visualismo está también presente como preocupación mayor de los hijos de la 'nueva ola' que es, a fin de cuentas, producto de una tradición que en el cine francés no ha muerto, a pesar de todos sus pecados literarios. (Gubern, 1998, pp. 379-380)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Continuando con los personajes más célebres de la época, Barroso (2010) nombra a Chris Marker y a Jean Rouch en relación con la renovación del documental, y a Jean-Pierre Melville como especialista del género policíaco francés, y destaca la existencia de una elevada cantidad de filmes de "capa y espada". Jeancolas (1997) fija su atención en la brecha abierta en el 1958-59, la cual ha dejado pasar a la que puede llamarse como generación del corto: Georges Franju, Pierre Kast y Alain Resnais.

Esteve Riambau (1998) cita a otros autores como Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras que, junto a Alain Resnais, Henri Colpi, Jean Cayrol o Chris Marker, constituyeron la nómina central de la *Rive Gauche*, movimiento paralelo a *la Nouvelle Vague* cuya denominación tiene su origen en el apelativo de una de las orillas del Sena –cabe precisar que, igualmente, *Cahiers du Cinéma* coexiste desde sus primeros años con la revista *Positif*–. Asimismo, el teórico hace referencia a dos consideraciones expuestas por Claire Clouzot: la inclusión de Agnès Varda en el movimiento de la *Rive Gauche* –postura defendida por otras voces como la de Richard Roud (2006)– y la afirmación de que este grupo de realizadores, al igual que la *Nouvelle Vague*, no constituye una escuela, sino que entre ellos mantienen cierto número de puntos en común. Igualmente, Riambau (1998) desarrolla el siguiente punto de vista:

> Tanto en sus novelas como en las posteriores incursiones cinematográficas de los integrantes de la Rive Gauche aflora una preocupación común por la memoria u otras representaciones del imaginario que convierten a sus protagonistas en exploradores de un pasado, no siempre histórico, en el que rastrean las raíces de determinados comportamientos humanos. (p. 215)

Richard Roud (2006), por otra parte, realiza la siguiente declaración en relación a los movimientos gestados en la *rive gauche* parisina:

> La Orilla Izquierda, como se suele decir, no es tanto una zona como un estado de la mente. Implica un alto grado de compromiso con la literatura y las artes plásticas. Implica un gusto por un tipo de vida bohemia e impaciencia respecto al conformismo de la Orilla Derecha. Centro de la vanguardia y refugio cosmopolita desde principios de siglo, también ha sido frecuentada tradicionalmente por la izquierda política. (pp. 224)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Seguidamente, nos fijamos en el interés que causa el *cinéma vérité*, el cual se erige en una posición destacada dentro de las experiencias ligadas a las investigaciones etnográficas, antropológicas y sociológicas:

> También durante estos años sesenta provoca barullos, estudios, coloquios y números especiales en las revistas ese llamado *cinéma vérité*. La etiqueta es cómoda para agrupar experiencias más o menos ligadas a las investigaciones etnográficas, antropológicas, sociológicas, normales para los estudiosos americanos, canadienses o franceses. Cámaras ligeras, películas sensibles y sonido directo hallan en este campo un uso especialmente pertinente. Hay verdadera pasión desde 1959 por el cine de Jean Rouch (*Moi un noir*, premio Louis Delluc en 1958), por el de Mario Ruspoli (*Les inconnus de la terre, Regards sur la folie*), por *Chronique d'un été*, 'un filme etnológico rodado en París' que Rouch realiza en 1961 con Edgar Morin. Es, sin embargo, *Le joli mai*, que Chris Marker rueda en París en 1962, el testimonio más representativo sobre la época: filme de memoria, de mirada personal y político sobre una situación política. (Jeancolas, 1997, p. 62)

Otra circunstancia reseñada por Jeancolas (1997) es la existencia a partir de 1965 de un cine político que nace de la oposición de algunos jóvenes cineastas, y más generalmente de los intelectuales y los estudiantes, a la guerra de Vietnam. Del mismo modo, los acontecimientos del 68 tuvieron destacadas repercusiones sobre el cine, marcando profundamente a algunos directores.

En lo relativo al comportamiento de los espectadores de la época, Mark Cousins (2015) explica el fenómeno de la migración a la TV:

> Esta extraordinaria pasión por el cine que sentían los directores franceses no la compartió el público en general. El número de espectadores descendió un 36 por ciento, pasando de 420 millones en 1957 a 270 tan solo seis años después. Tal descenso se debió sobre todo a que los espectadores de mediana edad en adelante se decantaron por la televisión en detrimento del cine. Por ejemplo, el canal ORTF llegó a emitir 320 películas en un solo año. (p. 275)

Gubern (1998), sin embargo, le da una vuelta de tuerca a la cuestión exponiendo que la Nueva Ola se impone en el mercado gracias a que también existe "una 'nueva ola' de espectadores formada en la frecuentación de cine-clubs y cinematecas, que ve en el cine

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el lenguaje artístico de nuestra época y se halla bien dispuesta para acoger toda novedad en este terreno" (p. 371).

En lo relativo a la representación de la imagen de la ciuad por el cine francés, observamos en primer lugar que la producción se sumerge de lleno en la creación de relatos rupturistas, ligados fuertemente a la imagen de la capital francesa, una imagen real, bulliciosa, en la que es posible ver el movimiento de los transeúntes o la vida en los cafés. En definitiva, se construyen historias urbanas desenfadas que dan forma a un cine, el de la *Nouvelle Vague*, que ocupa de lleno la atención de la crítica y que se identifica plenamente con la metrópolis:

> Tras el neorrealismo, del que fue tan deudora, tampoco la *Nouvelle Vague* se entendería sin las calles de París. Con esta generación de cineastas cinéfilos, la capital francesa se convirtió en reconocible incluso en sus interiores: París era, sobre todo, un modo de vida, un estado de ánimo, que culminaría a finales de la década en el Mayo del 68, un fenómeno, de nuevo, eminentemente urbano. Y no hay que olvidar que las ciudades no son solo sus calles y sus plazas: la mayor parte del tiempo los ciudadanos viven en sus interiores, en sus viviendas, lugares de trabajo o centros de ocio, aspectos que la *Nueva Ola* supo plasmar a la perfección. (García & Pavés, 2014, p. 25)

Michel Marie (2001) se sitúa en los años 1958-1960, cuando todo parece cambiar y se establece una nueva apariencia de París. Comenta, concretamente, que es posible observar retrospectivamente que el tema urbano va a tomar cada vez más espacio en la inspiración "godardiana", hasta el punto de ahogar y parasitar a los personajes y a la historia. Jean Douchet & Gilles Nadeau (1987) inciden en el hecho de que los autores del movimiento comenzarán con cortometrajes de ficción en los que la acción ya se desarrolla en la capital francesa. Asimismo, insisten en destacar que no es posible imaginar *Les 400 coups, À bout de souffle, El signo de Leo* (*Le signe du Lion*) o *Paris nous appartient*, todas las primeras películas de Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, sin París. Precisamente, dicen, que esta cinta radical de Rohmer elimina todos los efluvios de la mentalidad de estudio. La ciudad de París es filmada en crudo.

Binh (2005) se inclina por determinar los orígenes del término *Nouvelle Vague*, el cual resulta de la conjugación de múltiples fenómenos críticos, estéticos y económicos. Todos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estos fenómenos tienen que ver con una forma de representar París. La ciudad, a lo largo de los años, se ha convertido en un lugar común: cabarés y aceras mojadas, apartamentos burgueses y habitaciones populares, fachadas haussmanianas y barrios pintorescos. El periodo de la *Nouvelle Vague* va a devolver una frescura que se creía desaparecida desde los tiempos del mudo. El autor igualmente explica que la metrópolis se convierte, prácticamente, en un decorado natural obligado. Sin embargo, puntualiza que en los 60 la palabra "París" es raramente citada. Como ejemplo pone la película *París visto por…* (*Paris vu par…*, 1965), obra colectiva de Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean Douchet, Jean-Daniel Pollet y Jean Rouch, que no contiene en sus diálogos ninguna mención a la ciudad. En cualquier caso, en cada uno de los apartados de la cinta los personajes identifican sus barrios.

Michel Marie (1985) explica que existe en la *Nouvelle Vague* un indiscutible relevo generacional. En menos de tres años varias decenas de jóvenes realizadores acceden al largometraje aportando, simultáneamente, una nueva visión del mundo y una nueva mirada sobre París lejos de los estudios de Boulogne. Esta tendencia a hacer uso del decorado natural se traduce en una inversión de la relación entre lugar e historia. El teórico explica que los autores de la *Nouvelle Vague* parten del lugar, decorado de la acción, que determina el sujeto del filme. En relación a esto, se remite a una cita de Godard de 1962, en la que el cineasta comentaba que el decorado le ayudaba a encontrar las ideas. Además, expone que los primeros cortometrajes y largometrajes del movimiento ponen en escena los lugares parisinos todavía anónimos y, en consecuencia, desprovistos de una dimensión imaginaria: la place de Clichy en *Les 400 coups* (François Truffaut, 1959), en *Banda aparte* (*Bande à part*, Godard, 1964) y en *Masculino, Femenino* (*Masculin féminin*, Godard, 1966); el jardin du Luxembourg en *Charlotte y Véronique, o Todos los chicos se llaman Patrick* (*Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick*, Jean-Luc Godard, 1957); o el carrefour Villiers en *La panadera de Monceau* (*La boulangère de Monceau*, Rohmer, 1962). Sobre las riberas del Sena, determina que las cintas *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* y *La boulangère de Monceau* permiten situar dos polos geográficos de la topografía imaginaria de la *Nouvelle Vague*. Por otra parte, señala que esta corriente cinematográfica favorece a las plazas y a los parques, porque son lugares de encuentros

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que permiten a la ficción surgir sin el yugo excesivamente limitado de los escenarios preestablecidos. Algunos entornos citados en relación a la explicación precedente son: place de l'Etoile, place Edmond-Rostand, place de Clichy, carrefour Villiers, jardin du Luxembourg, parc Monceau, parc Montsouris o place des Victoires, que aparece en *Las noches de la luna llena* (*Les nuits de la pleine lune*, Rohmer, 1984).

Es posible observar, en base a las fuentes citadas, como la *Nouvelle Vague* ostenta una posición dominante en torno a las representaciones de la capital francesa durante el periodo de los años 60. Sin embargo, es necesario precisar que existen otras visiones también trascendentales sobre la ciudad que resultan igual de significativas. En este sentido, no es posible dejar de nombrar el documental *Le joli mai* (1963), de Chris Marker y Pierre Lhomme, que trata sobre las inquietudes de los parisinos y los eventos relativos al mes de mayo de 1962, una época de tensión acumulada por la guerra de Argelia. También Marker firma *La jetée* (1962), que está ambientada en un mundo apocalíptico donde la salvación de la humanidad se encuentra vinculada a los viajes en el tiempo. Se trata de un relato en blanco y negro compuesto por imágenes fijas.

3.6.2. El cine estadounidense en la década de 1960

El contexto del cine norteamericano es complejo y ha evolucionado por vías diversas. Por una parte, Mark Cousins (2015) señala como hito la irrupción de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock en los inicios de los 60. Para él, el director es "el innovador más destacado del cine estadounidense de la época" (p. 279). Igualmente interesante resulta que el trabajo de este gran genio del cine conviviera, por ejemplo, con la producción de péplums de la talla de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) y de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). Además, paralelamente, el fallecimiento en 1962 de Marilyn Monroe "cerró, simbólicamente, toda una era de Hollywood, pues a su muerte nuevas estrellas del cine italiano, francés o inglés estaban pulverizando el monopolio que Estados Unidos había detentado en el campo del *star-system* internacional" (Gubern, 1998, p. 341). Pero la industria internacional no solo afectó a la ficha de actores con los que contaba el cine estadounidense, la producción también se vio influenciada por los estándares europeos –cuyos temas y nivel intelectual atraparon al público americano–, que incidieron

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

directamente en los parámetros utilizados en los nuevos filmes. En relación a esta cuestión, Gubern (1998) desarrolla la siguiente explicación:

> Uno de los flancos por los que el cine americano se sintió atacado fue por la penetración y aceptación del cine europeo en su propio país, que comienza a registrarse por estos años. La producción francesa, italiana o sueca, que responde a criterios intelectualmente más adultos y cuya franqueza erótica es mucho mayor, comienza a interesar a sectores del público relativamente amplios. (p. 338)

El autor continúa explicando que este hecho tiene como consecuencia que una parte de la producción de Hollywood decida "intelectualizarse" tomando como base a los escritores más sobresalientes. Este fenómeno, ya presente en la segunda parte de los 50, ofrece títulos como *Piel de serpiente* (*The fugitive kind*, 1960) de Sidney Lumet, *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet bird of youth*, 1962) de Richard Brooks o *La noche de la iguana* (*Night of the iguana*, 1964) de John Huston, basados en obras de Tennessee Williams.

Por otra parte, el teórico comenta que en 1966 se produce la revisión del Código de Mr. Hays de la MPAA (Motion Picture Association of America), lo que conlleva que desaparezca su barroco articulado, que es sustituido por una serie de consejos generales entre los que figura la tolerancia al desnudo. Por tanto, puede afirmarse que con el avance de la década se logra una mayor permisividad.

Otra de las características de la época, advertida por Jeanne & Ford (1994), es la disminución de la actividad de los grandes estudios de Hollywood, en gran medida por el impacto del medio televisivo y por los altos costes del *star-system*. La "producción, que alcanzó los 850 filmes en 1928 para mantenerse, durante veinte años, entre 400 y 500, lo que hace más de 4.000 filmes de 1945 a 1955, no llegó a 125 en 1961" (p.76).

Heredero (1996) cita los nombres de quienes tomaron el relevo en aquellos años. Los autores formaban parte de un amplio arco generacional. Como consecuencia de esta confluencia de directores de todas las edades encontramos una producción plural, en la que apenas se llegaba a compartir una difusa conciencia liberal y una atención casi generalizada hacia las manifestaciones de la violencia como resorte para el desarrollo de las ficciones:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Dentro de la industria, a su vez, comienzan a detectarse algunas incorporaciones autóctonas que enseguida habrán de revelarse significativas. Así, dentro del periodo 1961/1967 debutan nuevos realizadores de procedencia televisiva (cantera profesional que ya no dejará de surtir a Hollywood) y, entre ellos, Sam Peckinpah, Sydney Pollack, George Roy Hill, Ralph Nelson, William Friedkin, Franklin J. Schaffner, Mel Brooks o el canadiense Norman Jewison. Un grupo muy heterogéneo que debe completarse con aquellos de origen teatral (Mike Nichols), con los que salen de escuelas cinematográficas universitarias (Francis Ford Coppola) y con quienes comparten estas dos últimas raíces, como es el caso del heterodoxo y poco domesticable Monte Hellman. (pp. 134-135)

Seguidamente tendrá lugar una segunda oleada de directores, comenta el teórico, que procede de ámbitos profesionales más heterogéneos (teatro, televisión, coreografía, cabarés, crítica de cine). Un resultado evidente es que la evolución posterior de sus trayectorias tiende a desarrollar filmografías con escasas afinidades. Los primeros largometrajes de Dennis Hopper, Bob Rafelson, Paul Newman, Alan J. Pakula, Woody Allen, Bob Fosse, Paul Mazursky, Herbert Ross, Peter Bogdanovich, Brian de Palma y Martin Scorsese se sitúan entre 1968 y 1969.

Por otra parte, Gubern (1998) se detiene en explicar el surgimiento del *New American Cinema*:

> En Nueva York, en donde existe una antigua tradición de cine independiente, cristaliza el llamado *New American Cinema Group*, al calor de la revista *Film Culture* que dirige Jonas Mekas, y que en septiembre de 1960 lanza su manifiesto fundacional, que es a la vez una declaración de principios y un desafío que concluye con un contundente "no queremos películas rosas, sino del color de la sangre. (p. 355)

También expone que la Escuela de Nueva York actuó de detonante para todo el cine independiente americano. Este movimiento difuso denominado *underground* se vio favorecido por la sociedad opulenta, que ponía al alcance de cualquier bolsillo la adquisición de cámaras tomavistas y de películas de pequeño formato. Este hecho es, a su vez, comentado por Manuel Vidal (1995):

> Junto a un cine narrativo, realizado al margen de Hollywood por prestigiosos directores independientes como Lionel Rogosin, John Cassavetes o Shirley Clarke, se produjo también en Norteamérica, durante la década de los sesenta, la eclosión de otro tipo de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> cine más decididamente vanguardista, conocido no solo como New American Cinema sino también bajo el muy gráfico y divulgado epígrafe de Cinema Underground. (p. 261)

Esta explicación es ampliada en el siguiente párrafo:

> El New American Cinema, en su vertiente más experimental, presta una especialísima atención, privilegiándolo por encima de cualquier otra consideración, al imaginario particular e intransferible de cada cineasta, a su, dicho de otra manera, soberana libertad de visión y, por extensión, a los muy diferentes aspectos lingüísticos, o, si se prefiere, estéticos, que incluye la formalización de las películas. (p. 267)

Mark Cousins (2015) elogia el arte *underground* de la ciudad de Nueva York y afirma que "Andy Warhol, director de cine y artista nacido en Pittsburgh, supo encarnar la cultura de masas de los años sesenta mejor que nadie" (p. 281). El teórico comenta la primera película de este creador polifacético:

> No sorprende que, en 1963, Warhol entrara en el mundo del cine, pero lo que hizo fue tan radical como los filmes de Bresson, despojando sus obras de todo elemento expresivo. Su primera película, *Sleep* (1963), consiste en una serie de planos estáticos de un hombre desnudo, el amante del artista por aquel entonces, filmado mientras duerme. No hay focos, ni diálogo, ni sonido de ningún tipo, ni movimientos de cámara, ni historia alguna. (p.281)

Por último, resulta relevante dedicar unas líneas a la evolución del gusto de la ciudadanía norteamericana. Gubern (1998) aclara que el público joven fue el principal cliente de las salas de exhibición, mientras los padres optaban por quedarse en casa viendo la televisión, definida como un medio de comunicación más conservador y hogareño:

> A esa juventud, que ha accedido a la adolescencia bajo la provocación de Vietnam y que ha perdido su virginidad moral con la yerba, con los poemas de Ginsberg y con los textos de Marcuse, no pueden seguírsele ofreciendo los cantos apologéticos del *American dream* que implantó en el cine americano papá Capra. (p. 348)

Partiendo del contexto que ha sido desarrollado en las líneas precedentes, se plantea a continuación un acercamiento a lo que fue la imagen de la ciudad de París representada por la industria estadounidense. Sobre esta cuestión ha trabajado Binh (2005), con la colaboración de Franck Garbarz, indagando en los diferentes cauces que toma la producción de la época en relación a la representación cinematográfica de la gran

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

metrópolis. Las reflexiones de este autor vinculan la revitalización de la comedia desde mediados de 1950, y ya en la década de 1960, con la eclosión de las apariciones de la carismática Audrey Hepburn en la gran pantalla. Precisamente en los 60 rueda una de las películas más interesantes de la época, *Charade* (Stanley Donen, 1963), y también protagoniza *Encuentro en París* (*Paris When It Sizzles*, Richard Quine, 1964). Otros títulos representativos del género son: *Cómo robar un millón y...* (*How to Steal a Million*, William Wyler, 1966), *Irma la Douce* (Billy Wilder, 1963) y *What's New, Pussycat?* (Clive Donner, 1965), con guion e interpretación de Woody Allen en lo que supuso su debut cinematográfico. Igualmente en esta década tiene su inicio con la película *La Pantera Rosa* (*The Pink Panther*, Blake Edwards, 1964) una de las series cómicas más memorables. El mismo cineasta que pone en escena al inspector Clouseau dirige también *La carrera del siglo* (*The Great Race*, 1965), en la que según Binh se utiliza la iconografía parisina con mucha imaginación: en un gag final iconoclasta, la fálica Tour Eiffel se desploma, resumiendo un proceso de desacato a la virilidad americana por parte del realizador.

En cuanto al musical hollywoodiense, sobrevive esencialmente por la inclusión de homenajes nostálgicos o de referencias explícitas a su edad de oro. Aquí destaca *Can-Can* (Walter Lang, 1960), con un elenco de actores de gran reputación compuesto en los papeles principales por Sinatra, Shirley MacLaine, Maurice Chevalier y Louis Jourdan.

Por otro lado, es posible encontrar títulos que pertenecen a géneros de naturaleza muy diversa, como el *remake* de *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Vincente Minnelli, 1962), basado en la novela de Vicente Blasco-Ibáñez. Es necesario puntualizar que en la trama del filme se reemplazan las referencias al primer conflicto mundial por el segundo. En lo relativo a las localizaciones, Binh comenta algunas cuestiones. Por ejemplo, indica que se filma la entrada de los alemanes en los Champs-Élysées (reconstruidos en Versalles para no traumatizar a los parisinos). Además, se graba en el metro, en la place de la Concorde, en el Café de la Paix, en un *bistrot* de Saint-Germain-des-Prés o en los *quais* del Sena. Asimismo, cita la obra *Al estilo francés* (*In the French Style*, Robert Parrish, 1963), basada en la novela de Irwin Shaw y con Jean Seberg como protagonista. Según él, es una de las últimas películas en perpetuar el espíritu de desilusión americana en París. Para el autor, también resulta interesante

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como Hitchcock, genio de la transfiguración de los lugares, ha entregado una visión embarazosa de un París aséptico en la película *Topaz* (1969).

3.6.3. *Zazie en el metro* (*Zazie dans le métro*, Louis Malle, 1960) | Francia

Esta irracional historia llevada a la pantalla por Louis Malle se basa en la obra literaria homónima de Raymond Queneau. El filme[128] relata las extravagantes experiencias protagonizadas por la pequeña e irreverente Zazie (Catherine Demongeot) durante su breve estancia en París junto a su tío Gabriel (Philippe Noiret). La obra se desarrolla a través de un guion abrupto y carente de lógica[129], que utiliza a la ciudad como elemento dinamizador, pues en ella transcurren las escenas de persecuciones, de atascos y de caos en las que se ven envueltos los personajes. Igualmente, la metrópolis pone de manifiesto la diversidad de tipos que coexisten en un entorno cosmopolita. La alternancia de espacios urbanos a lo largo del relato es constante y no se encuentra motivada por ningún hilo conductor, sino más bien por las posibilidades narrativas que ofrecen las localizaciones en los diferentes momentos de la trama. Binh (2005) opina que nos encontramos ante una película de una libertad total, que reinventa París a merced de las peregrinaciones de sus personajes. Barber (2006), por su parte, realiza un exhaustivo análisis sobre la representación de la ciudad llevada a cabo por el cineasta:

> El filme se desintegra rápidamente evocando figuras humanas en un estado de caos provocado por el sexo o la agitación y captado en el brillo que desprenden las fachadas de neón. El espacio de la ciudad acaba tomando distintas apariencias de las que le son habituales, sus elementos visuales aparecen delirantemente comprimidos, sonorizados con improperios incesantes mientras la imprudente Zazie regaña a todos los habitantes con los que se cruza en su camino. Cualquier narración lineal queda relegada en un filme tan abstruso como éste: se mueve entre episodios absurdos, adquiriendo la forma de

[128] Para Binh (2005), *El fuego fatuo* (*Le feu follet*, 1963) supone en la carrera de Louis Malle la obra antagónica a *Zazie dans le métro*. En esta otra película, basada en la novela de Pierre Drieu la Rochelle, la ciudad sirve de marco para retratar las últimas horas de un alcohólico suicida encarnado por Maurice Ronet.

[129] Barber (2006) cuenta que el diseñador de producción, el estadounidense William Klein, construyó muros con vallas publicitarias de enormes tipografías impresas que dispuso en secuencias azarosas e incomprensibles para reforzar la interrupción de la coherencia urbana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> persecuciones sin motivo aparente entre los atascos y de violentas insurrecciones en locales de copas subterráneos. (p. 73)

Partiendo de esta síntesis inicial, es posible indagar con mayor profundidad en algunos aspectos principales utilizados por Malle para construir su particular visión de la capital francesa, en la que distintos elementos urbanos son utilizados de manera recurrente en varios momentos del relato fílmico. Nos situamos en los instantes previos al inicio de la acción. Los títulos de crédito iniciales se incluyen sobre un fondo que muestra la llegada de un tren a un entorno urbano[130]. En las zonas laterales del cuadro, las hileras de edificios anuncian el contexto en el que se moverán los personajes, aunque todavía no se augura el devenir de eventos trepidantes que se agolpan escena tras escena a lo largo de la trama. Los tonos apagados dibujan un ambiente aséptico, frío y poco atractivo:

> Esa melancolía de la ciudad baña las imágenes que abren el filme de Louis Malle *Zazie en el metro* (1960): Ia entrada a la ciudad a bordo de un tren (algo común a muchos filmes urbanos, de los hermanos Lumière en adelante) fue filmada desde la locomotora, de modo que la cámara pasa a enorme velocidad a través de degradados paisajes suburbanos, directa hacia la ciudad pero suspendida en sus límites. Si bien el filme fue rodado en color, los escombros derivados de la actividad humana y situados alrededor del ferrocarril parecen desprovistos de cualquier tonalidad; la monotonía de los distantes bloques de casas, los postes ferroviarios y los terraplenes se anima gracias al contorno borroso y la cacofonía de un expreso que circula en sentido contrario, pero el momento antes de llegar a la ciudad resulta interminable. (Barber, 2006, p. 71)

Estas estampas nos conducen a los primeros momentos de la acción, que se desarrollan en la gare de l'Est. Este tipo de enclave se relaciona con momentos de transición. Para Zazie, la estación de tren es el lugar que la introduce a un mundo novedoso y por explorar. Igualmente, la localización se encuentra estrechamente relacionada con un medio de transporte urbano: el metro, que resulta enormemente atrayente para la protagonista. La pequeña intentará hacer uso de este servicio, el cual se encuentra inaccesible a

[130] Barber (2006) explica que la composición musical de esta secuencia, obra de Fiorenzo Carpi, se inspira en una locución silbada repetidamente e indica que el viaje podría continuar indefinidamente. Las huellas pulverizadas que anuncian la ciudad no resultan en absoluto seductoras para el ojo que se aproxima a ellas, al contrario que en filmes como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), afirma el teórico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consecuencia de una huelga. Sin embargo, su función se ve restaurada al final del filme. Entonces, tras una noche apoteósica, la pequeña se encuentra dormida en uno de los vagones en los brazos de Albertine (Carla Marlier), por lo que no es consciente de que su propósito se ha visto cumplido. En relación a este tipo de escenario metropolitano, destaca la presencia del ya desaparecido pabellón concebido por Guimard[131] en la place de la Bastille. Nuevamente, como en tantos otros casos, la película se constituye como un importante testimonio documental sobre la fisonomía urbana de una época.



Figura 76: *Zazie dans le métro* (1960)

Por otra parte, resulta significativa, tanto al inicio de la acción como en momentos más avanzados, la inclusión de la presencia de la église Saint-Vincent-de-Paul. Malle juega con la identidad de esta edificación parisina y hace que sus personajes la confundan con enclaves tan trascendentales como el Panthéon, el Hôtel National des Invalides, la Madeleine o la Sainte-Chapelle. Desde nuestro punto de vista, este hecho puede interpretarse como una advertencia sobre el grado de ignorancia que puede adquirir la población en relación a los propios espacios que habita y, en consecuencia, a la historia de su ciudad y país.

Son varias las localizaciones utilizadas por Malle para expresar ideas vinculadas a la construcción de la identidad urbana. Otro ejemplo destacado es el bar de Turandot (Hubert Deschamps), que comparte edificio con el piso de Gabriel. El local cambia de decoración con reformas radicales. De esta manera tan particular se pone de manifiesto el modo en que ha evolucionado la ambientación, el decorado y el mobiliario de los espacios de la metrópolis, en concordancia con las tendencias de cada época. Por otra

[131] Fanelli & Gargiani (2008) explican que para las estaciones del metro de París Guimard proyectó dos tipos de quioscos y tres pabellones especiales, uno situado en la place de la Bastille y otros dos en la place de l'Étoile.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parte, destacamos que el elemento que sirve de referencia para situar el inmueble es la église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, que se ubica en la rue de la Lune.

Otro aspecto a tener en cuenta es la elección de espacios en los cuales se desarrollan actividades de tipo comercial, como los pasajes o los mercados. El passage du Grand Cerf[132] y la galerie Vivienne se incluyen en secuencias de persecuciones en las que Turandot y Trouscaillon intentan alcanzar a la niña. Además, destaca la presencia del característico marché aux puces de Saint-Ouen, situado al norte de París. El realizador nos lleva a uno de los enclaves más variopintos de la ciudad, de gran atractivo para los turistas y donde la pequeña Zazie degusta un plato de *moules et frites* (mejillones y patatas fritas). Kovacsics (2013) hace referencia a esta localización:

> Cuando Zazie huye de la casa de su tío, termina con Trouscaillon en el Mercado de las Pulgas de Saint Ouen, en el norte de París. El director Louis Malle aprovecha las callecitas del mercadillo para filmar en movimiento los distintos puestos, donde venden espejos con marcos dorados, herramientas, vasos, camisas floreadas, monos de cerámica y un sinfín de curiosidades. (p. 126)[133]

La Tour Eiffel también desempeña un papel trascendental como escenario de un soliloquio de Gabriel. El personaje, inmerso en sus divagaciones improvisadas, se aleja de la compañía de su joven sobrina, que continúa recorriendo la torre con un taxista. La ciudad se vuelve ridícula a los pies de quien sube a las alturas y adquiere una posición de dominación tanto intelectual como física. Esta circunstancia puede relacionarse con el discurso que propone el personaje del tío, que desde su ignorancia se atreve a articular elucubraciones en torno a temas como el sueño o la muerte. Una cuestión relevante en

[132] En sus respectivos libros, Vincent & De Saint-Exupéry (2003) y Kovacsics (2013) hacen referencia al passage Choiseul. Por su parte, Binh (2005) nombra el passage Brady. Estas identificaciones nos planteaban ciertas dudas, pues no llegábamos a establecer una similitud entre los elementos de los espacios citados y el pasaje del filme. Finalmente, hemos basado nuestra identificación en dos elementos: el tejado y el enlosado. En un primer momento encontrábamos que el tejado de la localización de la película coincidía con el del passage du Grand Cerf, sin embargo, el enlosado no era el mismo. Finalmente, a través de una fotografía de Robert Doisneau de 1976 se ha podido comprobar que en la fecha de la filmación existía un enlosado diferente. Dicha imagen, titulada *Teenager wearing a mask in the Passage du Grand Cerf*, se encuentra alojada en la web de la agencia Getty Images.

[133] Kovacsics (2013) comenta que el mercado se encuentra instalado en las afueras de París desde finales del siglo XIX y explica que ya es un clásico en la gran pantalla. La autora se refiere a la cinta *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, 2011), en la que, según su opinión, Woody Allen lo retrata como un lugar impecable y de colores brillantes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relación a la representación de este icono parisino es la gran diversidad de planos que concibe el cineasta para desentrañar[134] su estructura metálica. En relación a esta última cuestión, Schürmann (2009) realiza una comparación con *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut. El teórico destaca la libertad de movimiento que adquiere la cámara en torno a la figura de la Tour Eiffel, circunstancia que relaciona con la salida del cine francés a las calles después de haber estado limitado al estudio por un largo tiempo. Resulta igualmente destacable la capacidad que posee el icono de hierro parisino para presentar otros monumentos o enclaves. Sus imponentes vistas nos permiten observar algunos espacios de gran significación: el Sena, el pont de Bir-Hakeim, el pont Rouelle, el pont de Grenelle, el pont Alexandre III, el Grand Palais, el Petit Palais, el Arc de Triomphe, el parc du Champ-de-Mars, la place du Trocadéro, el Palais de Chaillot, el cimetière de Passy, el Hôtel National des Invalides o el Sacré-Coeur –que se distingue en la lejanía en lo alto de la *butte*–.

El espectro de localizaciones fílmicas se ve ampliado con otros entornos, algunos de ellos de gran relevancia a nivel internacional, como la place Vendôme, el pont des Arts y el pont Neuf, y otros cuya identificación es más compleja. La plaza se utiliza como parte de la recreación de la faceta turística de la ciudad, pues su imagen es vinculada con un *tour*. Igualmente se ha observado la aparición de distintas escaleras urbanas. Schürmann (2009) identifica las de la Villa des Platanes. También aparecen las escaleras que conectan la avenue de Camoëns con el boulevard Delessert[135]. Por otra parte, Malle omite la aparición de los elementos significativos de la place de la Concorde[136], las fuentes y el obelisco. Sin embargo, incluye la presencia de las estatuas que representan a las ciudades de Francia.

El local Le Paradis es el punto de partida de un transcurso de circunstancias inmersas en los momentos más anárquicos del filme, los cuales se asocian a la noche. Como parte de la ambientación, destacan las luces de neón y la presencia de la place Pigalle y su

[134] Intención también presente en la película *Paris qui dort* (René Clair, 1925).

[135] Esta identificación ha sido posible gracias a la consulta del documento *Paris en marches. Les escaliers des rues de Paris* elaborado por el Atelier parisien d'urbanisme.

[136] Por este motivo, no ha sido considerada su inclusión en la hoja de codificación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

característica fuente. La culminación del caos es la violencia, que supone su máxima expresión. El final desordenado, apoteósico, eufórico y delirante se asocia al belicismo, que, a su vez, representa los actos de mayor irracionalidad cometidos por el ser humano. La temática de la guerra también está presente en otros momentos de la historia, cuando los personajes hacen referencia a la época de la ocupación alemana, como también comenta Barber (2006):

> En *Zazie en el metro*, el acelerado tumulto de la ciudad parece omnipresente; si bien sus habitantes siguen hablando con nostalgia de sucesos que ocurrieron durante la ocupación alemana, París se eriza con las volátiles texturas visuales que habían comenzado a marcarla a principios de los años sesenta. (pp. 73-74)

En definitiva, Malle nos conduce por un complejo universo urbano, en el que cada cual construye su singular mundo, su singular perspectiva sobre la vida. La metrópolis es un espacio de supervivencia dominado por el caos de lo irracional, que se constituye como una característica inherente a la propia existencia humana. Dicha característica se nutre, en cierto modo, de los entornos en los que vivimos y de las sociedades en las que aprendemos a relacionarnos.

3.6.4. *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1960) | Francia

À bout de souffle (1960) es una de las obras más representativas de la *Nouvelle Vague*. La película, basada en un argumento de François Truffaut, cuenta con dirección y guion de Jean-Luc Godard[137]. De la mano de la innovación, el cineasta rompió con la sintaxis

[137] Otra gran obra maestra de Jean Luc-Godard es *Bande à part* (1964), una película basada en la novela *Fools' Gold* de Dolores Hitchens. En ella, dos jóvenes, Franz (Sami Frey) y Arthur (Claude Brasseur), conocen en clases de inglés a una chica, Odile (Anna Karina), que vive junto a una señora en una casa ubicada en un lugar solitario, en la cual se esconde una gran cantidad de dinero. Juntos intentarán perpetrar un robo en la vivienda. De la cinta, destacamos aquellos momentos antológicos en que los tres, después de que Arthur dijera que tenían que esperar hasta la noche para dar el golpe y, de ese modo, respetar la tradición de las malas películas policíacas de serie B, corren por las estancias del Louvre. La cámara recoge la carrera de los muchachos en el museo y pone su atención en el cuadro *Le Serment des Horaces*, de Jacques-Louis David, cuyos protagonistas, los hermanos Horacio, eran también tres y tenían también una misión por cumplir. Resulta pertinente hacer una referencia aquí a la cinta *Soñadores* (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003), que hace un guiño a la obra de Godard en relación a la filmación en el Louvre.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tradicional en el cine. En sus películas abunda la improvisación y la imaginación, cuestiones que se reflejan en las reflexiones de los diálogos. Destaca en su obra un uso original de la técnica, como el que hace al realizar encuadres no convencionales, y hay, además, en esta cinta "el inicio de un lenguaje cinematográfico fracturado, sincopado, plagado de intertextualidades y citas sin fin" (Bernal, 2005, p. 60). En cuanto al papel que ostenta la capital francesa en su cine, Dixon (1997) incide en la cuestión de que para Godard, y sus contemporáneos de la *Nouvelle Vague*, París era simplemente un gran set esperando a ser descubierto, magnífico en su arquitectura, relativamente indocumentada por una tradición cinematográfica confinada. Igualmente significativos resultan los argumentos ofrecidos por Marinero (1981):

> Godard es el hombre que sigue obsesionado muy razonablemente con la comprobación de que con el crecimiento de las ciudades aumenta la distancia entre sus habitantes. Con el desarrollo de las "comunicaciones" aumenta el desconocimiento mutuo entre las persona que viven en portales contiguos, que comparten sin compartir las mismas calles. Godard es el hombre que dice que frente al infierno organizado por burócratas, banqueros, empresarios, dirigentes, urbanistas, solo quedan quizá las comprensaciones de raciones esporádicas de ternuras mutuas. Y Godard es un cronista de ciudades que se aplica a darnos sus informes o reportes sobre los preregrinos ciudadanos en su contante peregrinar por las calles de la ciudad, intra-muros, como Kerouac o Wenders lo hacen en los caminos y carreteras, extra-muros de la ciudad. Godard ha vivido en ciudades en las que ya es difícil o imposible mantener estrechas relaciones no pogramadas con días de antelación. (p. 108)

Según Michel Boujut (1994), *À bout de souffle* es la película de Godard que iba a sacar al cine francés de las alcobas y comedores para abandonarlo al azar objetivo de la verdadera ciudad. En relación a esto, hacemos hincapié en el hecho de que con Godard "volvemos a encontrar el realismo de los callejones entre calles destacadas, de los bares populares, de la diferencia entre el día y la noche, de los ambientes de juventud y de la superficialidad de muchos de sus habitantes" (Hueso, 2014, p. 286). Douchet & Nadeau (1987) ofrecen igualmente un punto de vista enriquecedor. Estos comentan que para el realizador, París es un lugar de tránsito, un espacio de desplazamiento, donde cada lugar y cada plan es provisional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En *À bout de souffle*, Michel (Jean-Paul Belmondo), un delincuente, asesina a un policía en su camino a París para cobrar una deuda. En la capital intentará mantenerse oculto mientras espera la oportunidad de poder huir a Italia con Patricia (Jean Seberg), una joven americana muy independiente que trabaja vendiendo periodicos del *New York Herald Tribune* con la intención de llegar algún día a ser una verdadera redactora. Con esta mantiene una relación informal, fuera de toda convención. Así, "mezcla de *amour fou* y refugio del mundanal ruido, la historia sentimental queda fijada en escenas cotidianas que se convierten en el puntal del retrato de los dos personajes" (Bernal, 2005, p. 61). La pareja toma conctacto en los Champs-Élysées, que quedan inmortalizados como una de las estampas más trascendentales del séptimo arte. Según Douchet & Nadeau (1987), el cineasta inlcuye la presencia de este entorno parisino porque es el terreno ideal para incesantes idas y venidas. Michel Marie (2005), por su parte, comenta que la cámara sigue a la pareja mientras camina, rehusando el clásico plano/contraplano con la idea de evitar cualquier identificación ambivalente con los personajes y para subrayar la progresión paralela de los dos monólogos.

En esta misma área se ubican las oficinas del *New York Herald Tribune* –existentes en la época–, en el número 21 de la rue de Berri, como apuntan Vincent & De Saint-Exupéry (2003), Dalmau & Galera (2007) o Perez & Durant (2011). Igualmente, como icono indiscutiblemente ligado a la imagen de la avenida, es posible apreciar en distintas escenas la presencia del Arc de Triomphe, que aparece de manera puntual durante el relato. De este modo, lo identificamos como elemento del telón de fondo cuando Michel le pregunta a una joven por Patricia. También, en una escena de tensión cuando el joven escapa fortuitamente de la policía. Precisamente en este caso, la cámara detiene su movimiento panorámico, que va de una de las aceras de la avenida a la otra, para fijar su atención por unos segundos en tan representativo icono. También aquí, son puntos relevantes de la



Figura 77 *À bout de soufflé* (1960)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trama los accesos a la estación George V, con los que el cineasta juega para causar expectiva en el espectador. Además, en estos momentos de la trama los pasos de Michel se dirigen a otro escenario de relevancia, Le Normandie –Cinéma UGC Normandie en la actualidad–, que se ubica en el número 116 de los Champs-Élysées. A este cine, en el que se proyecta la película *Plus dure sera la chute* (*The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956), hacen alusión Vincent & De Saint-Exupéry (2003), Schürmann (2009) o Perez & Durant (2011). Igualmente, destaca la presencia del Arc de Triomphe en un anochecer en el que los Champs-Élysées se ven poblados de las luces de sus farolas, lo que otorga un toque poético a las imagenes.

Siguiendo con la trama, un punto destacable es que Patricia no conoce los hechos delictivos que recaen sobre su amante hasta que la policía la pone en aviso. Entonces, la pareja se refugia en un apartamento localizado en el número 11 de la rue Campagne Première, tal como adiverte Kovacsics (2013), cerca del cruce entre los bulevares Montparnasse y Raspail. Así, después de que Patricia delate a Michel, el drama se traslada al exterior adquiriendo su culmen con la muerte del protagonista en una de las arterias urbanas, como expone la misma autora:

> Tras la escena en el interior del piso, la cámara sale a la calle, donde Michel muere acribillado a tiros y a ritmo de *jazz*. La cámara, desestabilizada, recorre la rue Campagne Première, mientras Jean-Paul Belmondo van dando tumbos, con la mano en su espalda herida. De fondo se ve el bulevar Raspail, al que Michel no logra llegar porque cae abatido antes. (p. 36)

En relación con estos últimos momentos de la acción, resulta adecuado citar a Hillairet (1985), para quien la ciudad es el lugar del asesinato. Por ello, expresa que la cinta de Godard retoma una gran tradición del cine negro[138].

Más allá de los espacios previamente citados, Godard recoge imágenes de los más emblemáticos lugares de la ciudad: Notre-Dame, la Tour Eiffel o la place de la Concorde. Dalmau & Galera (2007) explican que "se nos muestran con planos rápidos pero bellos, como si dichos monumentos estuvieran vigilando a la pareja protagonista" (p. 38). De

[138] Según Jordi Bernal (2005), el sabor *noir* de la película busca su parentesco con filmes de serie B como *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hecho, París entra en escena cuando la cámara acompaña el trayecto de un coche que cruza desde el boulevard du Palais a la *rive gauche*, por el pont Saint-Michel. Así, el paisaje urbano es introducido de manera explícita por la cathédrale Notre-Dame y por las apenas perceptibles aguas del Sena, que no dejan lugar a dudas sobre la ubicación de la trama. Nuevamente, será posible observar estos emblemas parisinos, la catedral y el río, desde un plano aéreo que se utiliza a modo de transición, sucendiendo a otro plano en cuya composición aparecen el jardin des Tuileries, el Arc de Triomphe du Carrousel y el Louvre. Además, Notre-Dame y unos edificios de la rue Lagrange aparecen de telón de fondo cuando Michel roba un vehículo. En cuanto a la Tour Eiffel, su presencia es casi anecdótica. Su imagen es captada a través de un plano entero de su figura y de un movimiento de *travelling*. Por otra parte, cuando los protagonistas transitan en coche junto a la place de la Concorde, cuya belleza se ve realzada por la ilmunicación noctura, Michel dice: "¡Qué bonita la Concordia!". Este espacio es filmado desde el interior del vehículo en el que se encuentran los personajes y en la misma escena es posible apreciar en la lejanía, iluminado, el Palais Bourbon, sede de la Asamblea Nacional de Francia.

Completan el espectro de localizaciones el cine Mac-Mahon[139], que es utilizado por Patricia para escapar cuando está siendo perseguida; el antiguo Hôtel de Suède[140], en el cual se aloja ella; el aeropuerto de Orly[141], donde la joven forma parte de una rueda de prensa del escritor Parvulesco (Jean-Pierre Melville); Le Napoléon[142], un cine donde se

[139] Este cine, fundado en 1938, se encuentra ubicado en el número 5 de la avenue Mac-Mahon. Su popularidad comenzó a partir de mitad de los años 50, cuando un grupo de jóvenes se hizo cargo de su programación. Entre el grupo de los mac-mahonistas imperaba el gusto por el cine americano. Kovacsics (2013) pone énfasis en el contexto, la época de la cinefilia exacerbada, de las luchas entre *Cahiers du Cinéma* y *Positif*, e indica que, a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, el grupo apodado los mac-mahonistas (Pierre Rissient, Michel Fabre y Michel Mourlet) había dictado ya sus cánones: encumbraba a Lang, Losey, Preminger y Walsh, y dudaba de Antonioni, Welles o Visconti. Por su parte, Vincent & De Saint-Exupéry (2003) comentan que actualmente se constituye como la única sala etiquetada de "arte y ensayo" del distrito 17. En la película se proyecta *Le mystérieux docteur Korvo* (*Whirlpool*, 1949) de Otto Preminger, titulada en español *Vorágine*.

[140] Su ubicación era el número 15 del quai Saint-Michel, como comentan Schürmann (2009) y Dalmau & Galera (2007), quienes hacen alusión al hotel que se sitúa en esta dirección en la actualidad: Les rives de Notre-Dame. Vincent & De Saint-Exupéry (2003) también se refieren al cambio y Perez & Durant (2011) comentan que el hotel original se trasladó a la rue Vaneau.

[141] Esta localización es referida por Binh (2005) y por la web de Ciné-Ressources. Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma.

[142] En este caso nos remitimos a Perez & Durant (2011), que confirman que Le Napoléon se sitúa en el número 4 de la avenue de la Grande-Armée.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proyecta un *western* titulado *Westbound* (Budd Boetticher, 1959), tal como se publicita en su entrada; y Le Select[143], un bar al que Michel se dirige, junto a Patricia, al encuentro de un conocido. Binh (2005) se refiere al hecho de que todos estos lugares son atravesados más o menos rápidamente por los personajes, que saben que pararse es morir.

Puede concluirse que a lo largo del relato los protagonistas se encuentran implicados en un diálogo irreverente con la ciudad, que es un agente necesario para el desarrollo de la trama. También es destacable la existencia de alusiones a tres salas de cine. El realizador rinde de esta manera un homenaje a este arte creativo, ejemplificando el papel destacado que tiene este espacio urbano, especialmente para su forma de concebir su relación con la ciudad. En definitiva, observamos que distintos entornos responden a las diferentes necesidades de sus habitantes, que ejercen una labor selectiva a la hora de transitarlos, dependiendo de sus estilos de vida, proyectos u objetivos.

3.6.5. *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960) | Italia & Francia

París[144] no es un escenario desconocido para Georges Franju[145]. En esta ocasión, su historia "tiene lugar entre la niebla y las estructuras esqueléticas de los árboles" (Kovacsics, 2013, p. 24). El cineasta decide componer un poema, con la ciudad y con sus espacios anexos, cuya belleza radica en el esperpento y el horror. La poesía no se alimenta

[143] Este bar se ubica en el número 99 del boulevard du Montparnasse. Todavía hoy en día conserva su estilo de los años 20.

[144] Kovacsics (2013) comenta que Franju dirigió varios documentales sobre la ciudad, entre los que destaca *La sangre de las bestias* (*Le sang des bêtes*, 1949), sobre dos mataderos situados en los suburbios. Igualmente, explica que, con frecuencia, sus ficciones se instalan en un París brumoso, oculto, suburbano, alejado de la imagen idílica que solemos tener de la ciudad.

[145] Douchet & Nadeau (1987) señalan que sus cortometrajes están consagrados a lugares y personajes parisinos. *El gran Méliès* (*Le grand Méliès*, 1952) o *Monsieur et Madame Curie* (1953) son muestra de ello. De sus largometrajes señalan *Judex* (1963), que es, al mismo tiempo, un homenaje a Feuillade y a un cierto realismo poético. Los autores destacan el gusto de Franju por los lugares insólitos y por los personajes guiados por sus deseos, hasta el punto de que estos se ven encerrados en sus obsesiones. Igualmente, comentan, que el cineasta se decanta por el uso de imágenes de gran fuerza y con gran capacidad onírica. Además, apuntan que su obra es una combinación entre Feuillade, Fritz Lang y Buñuel.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

solo de la belleza. La audaz expresión de la angustia, la desesperanza y la locura hacen de *Les yeux sans visage* [146] una obra virtuosa, inquietante e inteligente:

> *Los ojos sin rostro* marcó un antes y un después en el cine de terror por su perturbadora combinación de violencia explícita (ese escalpelo que con precisión quirúrgica recorta la cara de una mujer) y una poética en torno a la fragilidad del cuerpo. (Iglesias, 2012, p. 81)

Quim Casas (2011) también ofrece su propia perspectiva sobre esta dimensión tan alabada del filme:

> La cualidad fantástico-poética aparece en secuencias como la de la hija caminando por el pasadizo repleto de perros enjaulados, o aquella en la que el doctor le quita la piel de la cara a una de sus víctimas con la frente perlada de sudor, otra muestra del realismo fantástico, o mejor, del fantástico documental del director: filmada como si fuera el reportaje paciente de una operación facial, se convierte en un fragmento de puro cine fantástico. (p. 48)

Por otra parte, Binh (2005) realiza una comparación entre esta obra y la cinta *La cabeza contra la pared* (*La tête contre les murs*, 1959), pues observa en ambas una ciudad malvada, negra y blanca, donde la locura y el terror se incuban bajo la fachada tranquilizadora de la cotidianeidad. Esta descripción pone el acento en los aspectos que el cineasta quiere destacar de su particular visión de la metrópolis. París es en *Les yeux sans visage* un coto de caza en el que resulta bastante sencillo encontrar una presa a la que extirparle el rostro. Esta es la enfermiza obsesión del doctor Génessier (Pierre Brasseur), quien quiere devolver a su hija Christiane (Edith Scob) la belleza perdida a raíz de un fatal accidente de tráfico.

Tras un primer intento de trasplante fallido, su colaboradora, Louise (Alida Valli), se deshace del cadáver de una joven en el río Sena[147]. La ambientación se construye en base a dos aspectos: la siniestra oscuridad de la noche y la desolación de un espacio alejado

[146] Eulàlia Iglesias (2012) nos orienta sobre la influencia de esta película en el cine más reciente: *Misterios de Lisboa* (*Mistérios de Lisboa*, Raúl Ruiz, 2010), *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Alvorada Vermelha* (João Rui Guerra de Mata & João Pedro Rodrigues, 2011) y *Holy Motors* (Leos Carax, 2012).

[147] Esta misma conducta con las víctimas ocurre en el filme estadounidense *Bluebeard* (Edgar G. Ulmer, 1944).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del bullicio urbano. La víctima es posteriormente identificada por el médico como Christiane, pues su intención es desviar cualquier tipo de atención sobre las terribles circunstancias que rodean a su hija y sobre sus actividades. El reconocimiento del cadáver tiene lugar en el Institut médico-légal. En el entorno en el que se sitúa la morgue destaca la presencia del viaduc d'Austerlitz sobre el río Sena. También resulta relevante la recreación de una atmósfera fría y perturbadora.

La segunda víctima, Edna Gruberg (Juliette Mayniel), es acechada por Louise (Alida Valli) en el entorno de la Sorbonne. La elección de este enclave responde a la necesidad del cineasta de mostrar de manera sesgada una parte de la población de la ciudad. En definitiva, es en el ámbito universitario donde resulta más fácil ubicar un perfil similar al de Christiane. En relación a los espacios que se incluyen en la escena, es posible observar a los jóvenes salir de la Facultad de Derecho por la rue Saint-Jacques. La perspectiva nos permite identificar el observatorio, que forma parte del complejo que es objeto de este estudio.


Figura 78: *Les yeux sans visage* (1960)

La trama continúa tomando como referencia otros lugares de interés. La fiel ayudante del doctor, tras escoger a su víctima, entabla contacto con ella en el Théâtre des Champs-Élysées, cuya dirección es el número 15 de la avenue Montaigne. Además, en los momentos previos a su encuentro definitivo con Louise, la joven está en la place du Trocadéro. Para contextualizar esta aparición, también se incluye un plano de la Tour Eiffel. Sobre esta cuestión, Kovacsics (2013) afirma que Franju fue capaz de pervertir uno de los símbolos parisinos por antonomasia. Ciertamente, París, a través de su icono más representativo, se identifica con el miedo y la demencia. El último encuentro antes de los fatales sucesos tiene lugar en un café. Después, la ayudante de Génessier conduce a la joven hasta la alejada mansión del médico. En el camino que recorren ambas mujeres es posible observar el viaduc de Meudon. La suerte de Edna no es distinta a la de la primera víctima. En esta ocasión su cuerpo inerte termina enterrado en un panteón

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

familiar ubicado en un cementerio inhóspito y poco transitado. Junto a este espacio, existe otro de gran significación: la clínica en la que trabaja el doctor, a la cual llega una joven dirigida por la policía para destapar los extraños episodios que están ocurriendo.

Como es posible observar, existe una gran variedad de emplazamientos relacionados con la muerte: la clínica, la morgue, el cementerio, el río y la mansión. Sin embargo, y aunque la ciudad asume connotaciones negativas, en sus calles es posible percibir el ritmo dinámico y entusiasta de la vida urbana: en el café, en la universidad o en el teatro. Como parte de esta esencia, muchos de sus habitantes actúan con confianza y cercanía. Esto les convierte en sujetos vulnerables, pues siempre hay peligros que subyacen bajo las buenas apariencias.

Por último, es imprescindible hacer mención a la atmósfera de incertidumbre que se concibe al final de la cinta, cuando Christiane logra liberarse de los propósitos de su padre para adentrarse en el bosque oscuro. Estas evocadoras imágenes que, en un primer momento, se ven acompañadas por el ladrido de los perros y, después, por la música de la banda sonora, crean una situación de desconcierto en el espectador, que solo es capaz de plantear hipótesis sobre el posible final de la joven. Esta circunstancia puede relacionarse con una afirmación realizada por Pascale Thibaudeau (2013), en relación con la cinta *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), que, como ya se ha citado previamente, se encuentra influenciada por la obra de Franju. La investigadora comenta que "en el cine, algunas frases finales tienen la capacidad de abrir un territorio incierto, lleno de interrogantes para el espectador abandonado por la película ante un abismo" (p. 193). Aunque este último fragmento de *Les yeux sans visage* se encuentra exento de diálogo, la sensación que se produce es la misma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.6. *Cléo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962) | Francia

Cléo (Corinne Marchand), una bella y joven artista, se enfrenta a la respuesta más trascendental de su vida, en dos horas confirmará sus sospechas sobre la enfermedad que la asedia. Ese lapso temporal de incertidumbre, que transcurre entre las 5 y las 7 de la tarde, es el que Agnès Varda lleva a la gran pantalla[148]. En ese tiempo, Cléo deambula por París[149], que se muestra, como manifiesta Ángel Luis Hueso (2014), totalmente reconocible. La ciudad resulta el marco idóneo para reflejar su inquietud, su desanimo, sus ansias y sus nuevas esperanzas:

> Durante dos horas deambulaba por las calles de París y se refugiaba en su apartamento, haciendo tiempo hasta recibir los resultados de una exploración para saber si tenía un tumor maligno e inoperable en el estómago. Sus idas y venidas, no obstante, contenían más naturalidad diaria, entrando en bares y saliendo de tiendas de ropa, que elementos narrativos propios de una historia. No había grandes frases a lo largo del metraje, tampoco grandes gestos. Una mujer echaba las cartas del tarot; Cleo se probaba un sombrero en una tienda; la gente paseaba por las calles de París; desde las terrazas de las cafeterías, uno podía observar a los peatones… Nadie parecía darse cuenta de la gravedad de la situación. Pero el aire despreocupado de aquel mundo aumenta todavía en estos momentos el dramatismo y la confusión de las imágenes. (Rodríguez, 2005, p.62)

Álvaro de los Ángeles (2010) realiza unas enriquecedoras aportaciones sobre la representación de la ciudad de París en la película de Varda, al tiempo en que exalta el valor documental[150] que posee este trabajo. Destaca que las protagonistas principales son,

---

[148] La cinta fue rodada en los meses de junio y de julio de 1961, en el orden cronológico de los escenarios. Además, cuenta con la música de Michel Legrand, quien también aparece en la historia en el papel de Bob.

[149] El Ayuntamiento de París, en el número 16 de su colección *Parcours cinéma dans Paris*, repasa algunas de las localizaciones parisinas en la filmografía de Agnès Varda. Como ejemplo se citan las siguientes: la rue Daguerre en *Daguerrotipos* (*Daguerréotypes*, 1975) y *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008); las cariátides del 19 rue des Halles (1er), 4 rue de la Paix (2e), 57 rue de Turbigo (3e), 10 rue du Cirque (8e) y 16 rue d'Abbeville (9e) en *Las llamadas cariátides* (*Les dites cariátides*, 1984); el quartier Mouffetard y, especialmente, una de las figuras del mercado Mouffetard (la "dame aux citrons") en *L'Opéra-Mouffe* (1958); y el pont de Bir-Hakeim en *Les plages d'Agnès*, cinta en la que la cineasta representa la transición de su infancia en Sète a su juventud en París. Por último, destaca una alusión del personaje de Mary-Jane (Jane Birkin) al Hôtel du Nord en *Kung-Fu Master* (1988).

[150] El autor comenta que, en un momento dado cuando Cléo recorre en solitario varias calles, tanto las figuras de las personas cercanas (Angèle, Bob, su Amante) como las de aquellos más alejados o desconocidos (la vidente, el tragador de sapos) se le aparecen como retratos. Para él, este gesto entronca

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

casi a partes iguales, Cléo y la ciudad de París, así como que el tema principal tratado es la belleza en sus variadas formas y expresiones. Para el autor, la particularidad de este largometraje reside en la posibilidad de repetir el recorrido que hizo Cléo a través de París y revivir ciertos lugares de la capital francesa, principalmente porque es una protagonista principal dentro de la película que no modifica sus espacios reales. Expone que es la ciudad de París quien permite los cambios de Cléo, quien también la estrangula con su movimiento incesante, con sus calles llenas de gente y sus peculiaridades de gran ciudad. Además, destaca que las vistas de la urbe a través de los *travellings* realizados en coche y autobús reflejan un ambiente característico de una época desaparecida y, en ella, algunos elementos que quedaron atrás en ese tiempo.

Áurea Ortiz (2000) se detiene también en comentar este trayecto, tan significativo y real como cualquier tránsito cotidiano, destacando igualmente su valor documental:

> El trayecto de la protagonista es real, es decir, corresponde a la disposición verdadera de las calles de París. Y así, por muy simbólico que sea el itinerario, se mantiene extrañamente apegado a la realidad. Durante el rodaje este apego a lo objetivo se mantuvo porque, de hecho, la película está rodada en el mismo orden de los acontecimientos. Y luego está la mirada documental. Las calles, los paisajes y sobre todo, los rostros, revelan una necesidad de plasmar la verdad y no mentir, por lo menos, no más de lo que la cámara miente. (p. 25)

Binh (2005), sin embargo, destaca que la crueldad de la gran ciudad está tan presente como la ternura cómica de las deambulaciones urbanas de su heroína. Georgiana M. M. Colvile (2011) afirma que es una película sobre una mujer que se busca a sí misma en París y que esta cinta se ha convertido en la creación más parisina de la cineasta. Igualmente, recoge unas palabas de Varda con las que se refiere a su película como un retrato de una mujer inscrita dentro de un documental de París, pero también como un documental sobre una mujer y un esbozo de un retrato de París. Por su parte, Jean Douchet

con su gran documental sobre los comercios de la rue Daguerre, *Daguerréotypes* (1975). Además, se fija en cuando el discurrir de Cléo es una cámara subjetiva casi en trance, que filma a los transeúntes con descaro, sin previo aviso, haciendo florecer gestos y expresiones espontáneas, características de los filmes documentales. En este caso, lo relaciona con algunos movimientos de *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

& Gilles Nadeau (1987) ponen énfasis en el hecho de que la directora intercambia realidad y ficción, las confronta la una a la otra y las refuerza la una mediante la otra.

El recorrido que diseña la cineasta para el desarrollo de su relato fílmico implica que la acción se desplace de la *rive droite* a la *rive gauche*. El punto de partida se sitúa en la rue de Rivoli, donde Cléo consulta a una vidente para que adivine su futuro en una baraja del tarot y en las líneas de su mano. Esta visita no consigue reducir su pesadumbre que la acompaña durante el transcurso de la acción. La muchacha sale a la calle, donde se percibe inmediatamente el bullicio parisino y donde la cámara persigue sus pasos. Posteriormente, entra en el café Ça va, ça vient[151], donde se encuentra con Angèle (Dominique Davray), su asistenta. En este espacio escucha una conversación ajena. Esta circunstancia es un ejemplo de cómo la intimidad de los habitantes de la metrópolis se encuentra en un estado vulnerable, pues las historias personales de unos y otros se cruzan a través de los espacios urbanos.

Las dos mujeres salen a la calle y ponen su atención en una tienda de sombreros llamada Francine. Este hecho describe uno de los aspectos que forman parte de la relación que la artista mantiene con la ciudad. El escaparate es un foco de atracción para ella y en el interior del local sonríe y es feliz con la evasión que le producen las compras. Finalmente adquiere un producto e indica la dirección de su vivienda para que se lo envíen: el número 6 de la rue Huyghens. El periplo continúa a bordo de un taxi. De este modo se muestra una preferencia de Cléo a la hora de desplazarse por la ciudad. La protagonista, su asistenta y la taxista atraviesan el pont Neuf. Es posible apreciar entonces la Conciergerie[152], el Hôtel de Ville, el pont des Arts de fondo y, levemente, las aguas del Sena. Cuando el taxi se aleja es posible observar como las farolas del insigne puente dibujan el fondo que queda tras los personajes. El recorrido del automóvil continúa entre el revuelo que despiertan unos estudiantes de arte en la rue Mazarine –como puede leerse en el letrero de la calle– y pasa cerca del Théâtre de l'Odéon[153], que se observa desde una

[151] Localización también citada por Georgiana M. M. Colvile (2011).

[152] Este monumento es el más anciano vestigio del Palais de la Cité, residencia medieval de los reyes de Francia y prisión durante la Revolución francesa en la que estuvo retenida María Antonieta.

[153] Se trata del "teatro-monumento" más antiguo de París, pues sus puertas abrieron en 1782. Actualmente es conocido como L'Odéon - Théâtre de l'Europe.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

perspectiva tomada desde la rue de l'Ancienne Comédie. El trayecto continúa por la rue de Condé y la rue de Vaugirard, para pasar junto al jardin du Luxembourg, aunque no es posible percibir sus espacios de recreo. A la llegada a la rue Huygens, se presenta el hogar de la artista. Sus amplias estancias dan lugar a un gran vacío, como el que interiormente le embarga. Binh (2005) comenta que el apartamento totalmente blanco, decorado por Bernard Évein, es solamente un caparazón ilusorio en el corazón de Montparnasse. Y prosigue explicando que Cléo se despoja de su peluca y se encuentra en las calles, como cuando su propia voz sale de una gramola, en la que ella elige una de sus canciones. Esta última circunstancia tiene lugar en Le Dôme:

> París no es un simple fondo, sino que cobra vida a través del paseo de la protagonista por la ciudad. El barrio de Montparnasse adquiere especial protagonismo. Cléo charla con el soldado en el parque Montsouris y frecuenta el café Le Dôme, situado en el cruce del bulevar Montparnasse con el bulevar Raspail. Varda filma el local con atención, de la mano de una Cléo que lo observa todo con curiosidad. (Kovacsics, 2013, p. 40)[154]

Tras poner la canción, se coloca unas gafas negras, sale a la calle y observa a quienes la rodean, las charlas en el café, los rostros y las palabras, el devenir de los comensales. Se convierte en una espectadora de la vida parisina y decide entonces ir al encuentro de Dorothée (Dorothée Blank). En el camino su consciencia se reencuentra con personajes e imágenes que forman parte de su experiencia vital y que ahora, como fogonazos, pasan por su mente. Al llegar al atelier contempla silenciosa la piel desvestida de su amiga. Este es, sin duda, otro de los espacios urbanos más representativos de la ciudad, tan vinculada históricamente a la vida bohemia y al mundo artístico. Juntas parten en un automóvil y es entonces cuando Cléo se queja de los nombres tan poco imaginativos de las calles: rue du Départ o rue de l'Arrivée. En este sentido, dice que las calles deberían llevar nombres de personas vivas, como Piaf o Aznavour. Esto simboliza sus ganas de vivir y su desprecio hacia la muerte. Para ella los entornos urbanos son vivaces y no se encuentran correctamente representados con dichas denominaciones. El trayecto prosigue junto a la

[154] Violeta Kovacsics (2013) comenta que, actualmente, Le Dôme mantiene su estilo *art déco* y que de las paredes del local cuelgan fotografías en blanco y negro. Igualmente, explica que sus butacas rojizas hacen que sea un lugar tan elegante como acogedor.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gare Montparnasse y las dos amigas llegan con posterioridad a una sala de cine en la rue Delambre. De hecho, Descure & Casazza (2003) aluden directamente al cinéma Delambre. En este punto advertimos el cameo de varios personajes trascendentales de la época en el corto *Les fiancés du Pont Mac Donald*:

> En la segunda parte, Cléo entra en un cine a saludar al novio de la amiga que va con ella, quien trabaja como proyeccionista. Desde la cabina asiste a la proyección de un cortometraje mudo y cómico. En él, cineastas y actores franceses amigos de Varda que se prestaron al experimento (Jean-Luc Godard, Anna Karina, Eddie Constantine, Jean-Ciaude Brialy, el productor Georges de Beauregard, entre otros), ponen en pie una farsa que es al mismo tiempo homenaje al cine y reivindicación de la propia mirada. (Ortiz, 2000, p. 25)

De nuevo en la calle, las dos amigas asisten a un evento trágico en Le Dôme. Sin tener demasiada certeza de lo que ha sucedido, cogen un taxi que, en primer lugar, para a la altura de las escaleras que conectan la avenue René Coty y la rue des Artistes. Allí se baja Dorothée. Cleo, sin embargo, llegará hasta el parc Montsouris. En ese entorno idílico, la joven pasea, canta y desciende por unas hermosas escaleras. Junto a la cascada, un hombre se cruza en su camino. La conversación y la evolución de estos dos personajes convierten a esta localización en un escenario antológico y trascendental para el desarrollo de la trama. Antoine (Antoine Bourseiller), un soldado que debe partir al conflicto de Argelia, irrumpe en la vida de la artista agitando sus emociones y ofreciéndole nuevas esperanzas, en lo que supone el día del solsticio de verano –podemos leer aquí una metáfora que evoca un futuro repleto de luz–. Georgiana M. M. Colvile (2011) comenta que la inminente amenaza de la muerte hace a estos dos personajes más cercanos y su corto tiempo juntos, de repente, parece más importante que cualquier otra cosa.



Figura 79: *Cléo de 5 à 7* (1962)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La pareja emprende el camino que les llevará a conocer el estado de salud de Cléo. Se montan en un autobús, transporte hasta entonces no utilizado por la mujer, que los llevará al Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, que se encuentra de paso a la gare de Lyon, donde el soldado debe coger un tren. Una de las paradas del trayecto aparece señalizada explícitamente a través de un letrero donde se indica "Verlaine", como referencia a la place Paul Verlaine. El recorrido se mantiene constante por la rue Bobillot. Igualmente, pasa por la place d'Italie, como comenta el soldado. Al llegar a su destino, cuya parada según el propio Antoine está en la del metro Saint-Marcel, se bajan y caminan por el boulevard de l'Hôpital. A pesar de que Cléo es avisada en el hospital de que deberá comenzar un tratamiento, intuye que ya no tiene miedo y que, tal vez, es el momento de ser feliz.

En *Cléo de 5 à 7* se observan, en un breve transcurso de dos horas, todo tipo de emplazamientos urbanos. Lugares de recreo como el café, el parque, los puentes que cruzan el Sena o las propias vías que dan pie al surgimiento de espectáculos callejeros. También aparecen sitios más recónditos como la consulta de la vidente, al igual que viviendas y, cómo no, rincones consagrados al arte. El hospital es, sin embargo, el espacio donde la vida y la muerte caminan de la mano, pero, a pesar de ello, Cléo experimenta aquí una esperanzadora sensación de ilusión.

3.6.7. *El muelle* (*La jetée*, Chris Marker, 1962) | Francia

La única película ficcional de Maker, *La jetée*, se encuentra construida a base de imágenes fijas –a excepción de unos instantes donde es posible observar movimiento–, que muestran la realidad de un mundo apocalíptico e inhabitable, a causa de las acciones devastadoras del ser humano. Su "sistema referencial no se rige precisamente por el carácter lineal, la cronología y el movimiento, sino por espacios con doble fondo, vacilación en el tiempo e inmovilidad formal que se prolonga temporalmente de forma penosa y agotadora" (Tode, 2006, p. 72).

En París, los supervivientes han tenido que asentarse en una red subterránea de galerías bajo Chaillot. Allí, un grupo de científicos experimentan con los prisioneros para salvar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las distancias temporales que los separan del pasado y del futuro, con el objetivo de encontrar una solución a tan terrible circunstancia. Este planteamiento, en el que no existe otra alternativa a la de vivir bajo tierra sin poder ver la luz del sol, lleva a reflexionar sobre el carácter autodestructivo de los seres humanos.

En esta película es imprescindible situarse en el marco sociopolítico en el que se encontraba inmersa la sociedad francesa de la época. Para ello, nos remitimos al libro editado por Ortega & Weinrichter (2006), pues en el capítulo "Índice de filmografía" recogen unas interesantes apreciaciones realizadas por Lee Hilliker. El profesor Hilliker[155] se sitúa de lleno en los conflictos recientes vividos por la sociedad del momento, desde la II Guerra Mundial y la Guerra Fría a Indochina y Argelia. Para él, la idea de una población subterránea vincula el subtexto psicoanalítico individual al cultural, al sugerir un inconsciente social, mezclando la psiquis individual dañada con la del cuerpo social, que ha sufrido una experiencia traumática y ha sido, como colectivo, forzado a vivir bajo la superficie. El teórico prosigue su discurso centrándose en la idea de que se establece una simetría entre el trauma individual y la represión y el concepto más amplio de una sociedad igualmente traumatizada, una sociedad cuyo objetivo será sobrevivir a través de la manipulación y de la eliminación de uno de sus representantes.

Por otra parte, Ortega & Weinrichter (2006) se refieren tanto a *La jetée* como a *Le joli mai* (1963), que también tiene como escenario la ciudad de París. Comentan que ambas suponen, a juicio de su autor, un punto de inflexión sin retorno en su obra. Además, enumeran algunos rasgos en común de ambas cintas: el trasfondo sociopolítico de la Francia contemporánea, las cicatrices del pasado colonialista –concretamente el caso de Argelia–, la amnesia o apatía de algunos y la existencia de un futuro incierto.

[155] Igualmente, comenta que tanto *La jetée* como *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution,* Jean-Luc Godard, 1965), visiones futuristas de este periodo, adquieren su significación en el momento específico en la cultura francesa en el que nacen. Este momento se caracteriza por la persistencia de los traumas sociales de los años 40 y 50, que conviven con un presente también traumático y difícil. Sin embargo, en el presente la experimentación y la innovación en el mundo del arte están a la orden del día. Según Hilliker, las críticas cinematográficas alusivas e imaginativas de Chris Marker y Jean-Luc Godard están cargadas de referencias al control y a la represión, tanto individual como social, en relación con la imagen y con el lenguaje natural.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desde estas primeras apreciaciones, nos situamos en el contenido de *La jetée*, donde la ciudad de París es un escenario del horror. Un rasgo expresivo muy destacado en la elaboración del material fílmico es la tipología de planos utilizados. Marzal Felici (2013) explica que planos como el primer plano, el plano medio o el plano americano se utilizan para aquellas fotografías en las que aparecen personas e, igualmente, el uso de planos cerrados es evidente cuando se muestran objetos. Sin embargo, los planos abiertos son concebidos para encuadrar espacios y lugares. Ambos usos resultan evidentes y útiles, pues los planos de mayor apertura sirven para determinar el contexto de la acción y los más cerrados para mostrarnos elementos concretos.

Los primeros momentos de la trama se centran en presentar el escenario más enigmático de la historia, el aeropuerto de Orly. Posteriormente, a través de grandes planos generales se nos sitúa en un cielo parisino poblado de sus típicos tejados. Entre ellos destacan tres elementos: el Hôtel National des Invalides y la basilique Sainte-Clotilde, en el lateral izquierdo y en el lateral derecho del cuadro respectivamente, y la Tour Eiffel, en la zona central y en el plano más alejado. La perspectiva cambia. Los elementos se ven de menor tamaño y la Tour Eiffel ya no aparece. Sin embargo, permanecen la basílica y el Hôtel National des Invalides, que han invertido sus posiciones. Los grandes planos generales se cierran para dar paso a los estragos del desastre: edificios derruidos, caos, iglesias devastadas… En una de las fotografías, las ruinas se ven reflejadas en el agua. Nos encontramos ante una superficie con bastante caudal, pero no es posible determinar si se trata del Sena o de otra zona urbana como el Bassin de la Villette, pues no se muestran otros indicios para su identificación como, por ejemplo, la presencia de algún puente o de algún edificio característico.



Figura 80: *La jetée* (1962)

El Arc de Triomphe destruido pone fin a esta secuencia de imágenes desoladoras. Determinamos que Marker tiene la intencionalidad de tratar el tema de la identidad del pueblo francés. La imagen distorsionada de uno de los principales iconos parisinos y, por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

extensión, de Francia propone la idea de que la sociedad ha fracasado en sus acciones y propósitos. Es posible establecer aquí una comparación con la Tour Eiffel quebrada de *Sur un air de Charleston* (Jean Renoir, 1927) que, igualmente, se mostraba como símbolo de la destrucción de la identidad parisina y, por antonomasia, de la identidad de todo el país como modelo a nivel internacional. Recordemos como Faulkner (2007) se refería, en relación con su historia colonialista, a la impotencia de la reivindicación de Francia de representar la cultura europea. Por tanto, nos encontramos ante un tema que perdura con el paso de las décadas. La idea del fracaso se recicla y se actualiza con variantes y particularidades. Para ello, Marker elige un emplazamiento con un importante peso histórico: la victoria y la gloria napoleónica.

En este contexto, el protagonista, interpretado por Davos Hanich, es convertido en un emisario que debe cruzar las fronteras temporales que existen con el pasado y con el futuro para salvar a la humanidad. El hombre posee una fuerte obsesión con una experiencia que vivió en su infancia. Presenció un asesinato en el aeropuerto de Orly –nos situamos aquí en los momentos iniciales del relato fílmico– en uno de esos días en los que las familias lo visitaban para ver despegar los aviones. De esa época extinta, también conserva fijada en su memoria la imagen de una mujer, interpretada por Hélène Châtelain, a la que visitará en repetidas ocasiones durante los viajes temporales. Fruto de estas experiencias, se muestran una gran diversidad de estampas relacionadas con momentos del pasado: el campo, una habitación, niños, pájaros que alzan el vuelo frente al Palais Garnier, gatos, un cementerio, el aeropuerto de Orly, una barca, rostros, ruinas, estatuas, la mujer de sus recuerdos… Y, de entre todos los lugares transitados, destaca la presencia del jardin des Plantes, que supone un punto de encuentro para la pareja constituida por el protagonista y su amada. En una de sus apariciones se incluye uno de los elementos que forman parte de su colección, un tronco de secuoya[156]. Este árbol se caracteriza por su longevidad, por lo que se puede relacionar con el juego temporal que se establece en el filme. También aparece la Grande Galerie de l'Évolution del Muséum national d'Histoire naturelle, que se ubica en el jardín. Su función en la cinta es muy

[156] El tronco de secuoya, de unos 2,70 metros de diámetro, pertenece a un árbol con más de 2.000 años de edad. Una serie de placas en él muestran los eventos que han ocurrido durante su crecimiento. La pieza fue ofrecida a Francia por la legión americana (sección California) después de la I Guerra Mundial.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

significativa. Javier Marzal Felici (2013) comenta que los animales disecados del museo son una metáfora de la muerte. En relación a esta afirmación, podemos añadir que dichas figuras inanimadas presagian el fatal desenlace.

El protagonista cumple con su misión, viaja a un futuro en el que encuentra un planeta transformado y un París reconstruido. Los seres humanos de ese tiempo venidero, aunque sienten rechazo por una realidad que les es ajena, acceden a proporcionar una solución para el universo caótico generado tras la III Guerra Mundial. También, poco después, ofrecen al protagonista la posibilidad de regresar con ellos. Sin embargo, él desea volver al pasado. Y así lo hace. Retorna al aeropuerto de Orly, ese espacio de su infancia donde vio morir a un hombre, un hombre que era él y que es asesinado[157] ante la mirada de su amada y del niño que un día fue. El aeropuerto es un símbolo de lo pasajero, de la fugacidad de la vida, de lo perecedero, de la desaparición, tras la cual ya no importa el tiempo ni el espacio.

3.6.8. *Irma la Dulce* (*Irma la Douce*, Billy Wilder, 1963) | EE.UU.

Wilder se atreve con esta película a retratar la personalidad de un barrio en el que las condiciones no son sencillas. Les Halles vibra con la bulliciosa vida de su mercado, donde trabajan proveedores de todo tipo de alimentos. En la rue Casanova –rue Saint-Denis en la ciudad auténtica– se concentran, sin embargo, las mujeres que desarrollan su actividad

[157] Carlos Losilla (2006) se detiene en analizar el hecho de que el protagonista mantenga retenida en su memoria la imagen de su propia muerte. Explica que aquí se reúnen dos temas principales del cine de Marker: la espiral y la imagen detenida. Comparando la trama con la de *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), destaca los puntos que mantienen en común: un hombre vuelve al pasado para recrearlo y modificarlo, y se encuentra con que ese intento de recuperación de la memoria podría aniquilarlo. En el caso de la película de *Hitchcock*, hace hincapié en el hecho de que Scottie (James Stewart) queda devastado por la segunda muerte de Madeleine (Kim Novak). En relación a esto, concluye que conservar la memoria puede llevar a la destrucción. También establece unas similitudes entre la obra de Marker y la de Resnais. Sobre el primer cine de este segundo autor, indica que el tema de la memoria se convierte en una obsesión que no deja avanzar y que condena a los personajes a vagar eternamente por su recuerdo. Losilla explica que Resnais se queda ahí, pero que Marker va más allá y se pregunta si de esas espirales infinitas y de esas imágenes congeladas se puede conservar algo. Por otra parte, relaciona este tema con la pérdida de inocencia del cine, el cual comienza a contemplarse por aquellos años como un mausoleo de imágenes fantasmagóricas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el ámbito de la prostitución y sus proxenetas. Todos se conocen en el barrio. Todos confluyen en Chez Moustache y respetan ciertas reglas que permiten el mantenimiento del *statu quo*. La realidad de la época, vista por los ojos de Wilder, evade intencionadamente –pues el tono de la película es cómico– retratar una realidad hostil y desesperanzadora. Por el contrario, los personajes aceptan su papel en la vida y lo afrontan con bastante ánimo. Hueso (2014) se refiere a las circunstancias que por aquellos años marcaron la vida de los habitantes de Les Halles y de espacios urbanos similares:



Figura 81: *Irma la Douce* (1963)

> Las transformaciones urbanas de la segunda mitad del siglo pasado también revistieron una especial importancia, dado que las actuaciones llevadas a cabo en zonas como Les Halles y La Défense supusieron un cambio impensable de lo que eran hasta el momento barrios con una fuerte dedicación mercantil o zonas radicalmente separadas del núcleo histórico de la ciudad. Dos películas muy diferentes nos dejaron visiones de estos ambientes: *Irma la dulce* (Irma la douce, Billy Wilder, 1963) rindió tributo a los personajes afincados en Les Halles tratándolos con todo cariño, mientras Jacques Tati nos ofrecía una crítica de ese urbanismo frío y casi inhumano en su genial *Playtime* (*Playtime*, 1967). (p. 272)

El cineasta trabaja en este rodaje a contracorriente, pues opta por filmar en decorados artificiales[158], depositando esta responsabilidad en la figura de Alexandre Trauner[159]. Sin

[158] Tom Wood (1990) comenta que la desilusión de Billy en lo que se refiere al rodaje en exteriores alcanzó su punto culminante en Alemania a consecuencia del mal tiempo durante la filmación de *Un, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961). Por tal motivo, optó por grabar *Irma la Douce* en los platós de Hollywood, en lugar de en las calles de París, como estaba previsto.

[159] Miguel Rubio (2002) destaca el trabajo de este colaborador esencial de Wilder, que desempeñó las tareas tanto de decorador como de director artístico. Algunos de los ejemplos más destacados de sus trabajos con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

embargo, Wilder hizo uso de una fórmula efectiva. Juntó a la pareja formada por Jack Lemmon, que dio vida al personaje de Nestor Patou y al falso Lord X, y Shirley MacLaine, que se metió en la piel de Irma. Igualmente asigna el personaje de Moustache al actor Lou Jacobi, que también es el narrador. Este último papel adquiere un gran peso y esto permite que "su local sea el centro de reunión de los personajes que habitan o trabajan en las cercanías de la calle Casanova, como un medio eficaz de introducir reflexiones del propio realizador, que de otra manera tendrían difícil cabida" (Castro, 1993c, p. 73). Rentero (1999) se hace eco de algunas de estas circunstancias:

> Tres años después de *El apartamento*, Wilder volvió a juntar a Jack Lemmon y Shirley MacLaine para la realización de *Irma, la dulce*, basada en la comedia musical de Alexandre Brefford y Margarite Monnot, eliminando las canciones. Wilder la rodó íntegramente en estudio, donde reconstruyó de forma magistral la rue Saint Denis, utilizando, además, una excelente fotografía en color, que da extraordinaria viveza a las imágenes, a pesar de las distorsiones. (pp. 140-141)

Tom Wood (1990) explica que Trauner diseñó un plató principal que consistía en tres calles convergentes en el distrito de Les Halles y comenta el hecho de que nadie apostará por rodar en Hollywood:

> Al recrear la Ciudad de la Luz en los platós de Hollywood, Wilder invirtió temporalmente la tendencia entonces vigente a trabajar en exteriores en el extranjero. La mayoría de los líderes de la industria cinematográfica pensaron que había perdido el juicio, pues todo el mundo, salvo él, en aquellos días de evasiones de impuestos, subsidios extranjeros y mano de obra extranjera barata, hubiese optado por trabajar en el extranjero. Pero Billy ha llegado a la conclusión de que, en realidad, salió ganando con su opción. (p. 215)

Siguiendo con el mismo tema, Miguel Rubio (2002) realiza unas anotaciones en relación a la organización de la puesta en escena:

> Se trataba de organizar la puesta en escena a través de un París que fuera a la vez creíble y que desarrollara todas las posibilidades de un mundo encantado, verosímil a la vez que

el cineasta fueron los siguientes: *Love in the Afternoon* (1957), *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1958), *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), *One, Two, Three* (1961), *Bésame, tonto* (*Kiss Me, Stupid*, 1964), *Fedora* (1978) y *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> seductor, en el que pudiera parecernos posible el cuento a desarrollar. El film se rodó en los estudios de Samuel Goldwyn, y no precisamente en el mayor de ellos. En un único estudio, según Wilder y Trauner, montaron todos los decorados: la calle del hotel, haciendo esquina con la calle donde se abre el café de Moustache, el interior de éste, el apartamento de Irma, el edificio donde se levanta, el vestíbulo del hotel y prácticamente el amplio escenario que recoge la actividad de Les Halles. (p. 246)

La virtuosa habilidad de Alexandre Trauner logró hacer de una rareza –rodar por aquellos años en estudio– un atractivo. El decorado era muy detallista y minucioso. Podemos destacar algunos ejemplos de la ambientación como los letreros luminosos de los hoteles, la basura en el suelo o los charcos en la vía de la rue Casanova; las ingentes cantidades de piezas de carne, hortalizas y pescado en las recreaciones del mercado; el estanco o el billar de Chez Moustache; o la simulación de la lluvia que cae en los cristales del apartamento de Irma. Nos encontramos, por tanto, ante unos diseños de gran complejidad, que dan muestra de la amplia experiencia de Trauner en el mundo del celuloide y que no solo eran dignas réplicas de la realidad, sino que cumplían con ciertos factores apropiados para la filmación:

> Trauner se distingue en todo momento por el carácter selectivo de los elementos que entran en juego, distorsionando y subrayando aquellos elementos que debían entrar en el campo de la cámara y con la estilización necesaria para crear un ambiente que no está tanto en la veracidad de los espacios, sino en su disposición espacial para la cámara. (Rubio, 2002, p. 246)

Rubio (2002) relaciona el virtuosismo de los decorados con los orígenes de Trauner en el mundo de la pintura, pues la mayoría de los decoradores proceden de la arquitectura:

> Y eso se nota en los decorados de *Irma la Dulce*, que añaden esa dimensión de sugerencia, de estilización, incluso de abstracción, que necesitaba la fantástica historia que nos cuenta Wilder, en la que los personajes parecen sacados de un cuadro, o pertenecientes a un espacio donde han sido recreados. Pero ese lado pictórico, entre el dibujo costumbrista y el impresionismo, nos los hace más entrañables, más próximos, porque el mundo con que los envuelve Trauner les hace que se destaquen con un carácter doble: pertenecen a un mundo tomado de la realidad pero llevado al universo fantástico de la interpretación, adquiriendo ese relieve de la representación que caracteriza a la pintura. (p. 246)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque el trabajo de Trauner atrae el foco de los análisis sobre la representación de la ciudad de París en *Irma la Douce*, no podemos obviar otros elementos que Wilder incluye para contextualizar la historia y que, igualmente, poseen una gran relevancia. Tras los primeros momentos de la trama, que se mezclan con los títulos de crédito señalando el escenario principal de la acción, la rue Casanova y los espacios de Les Halles, el cineasta incluye una secuencia que recopila algunas de las localizaciones parisinas más representativas para un público internacional. Nuevamente, estas estampas imperecederas se utilizan para contextualizar la acción y para ofrecer a los espectadores esa visión del París atractivo y mundialmente reconocido como icono trascendental del universo cinematográfico. El narrador, Moustache, comienza su locución acompañado por unas vistas panorámicas de la ciudad. Entonces, especifica que el lugar es París y que son las cinco de la madrugada. A continuación, los emblemas de la metrópolis se muestran en la soledad del amanecer. Primero, el Arc de Triomphe. Después, la columna de la place Vendôme. En tercer lugar, Wilder decide reunir varios elementos en una misma imagen, la place de la Concorde, la Asamblea Nacional, el Hôtel National des Invalides y la basilique Sainte-Clotilde, para luego dar paso con un giro de la cámara al popular restaurante Maxim's. Posteriormente, un movimiento de panorámica vertical descendente nos descubre la totalidad de la silueta de la Tour Eiffel, que aparece junto al Sena y al pont d'Iéna. Por último, encontramos el pont Alexandre III y, una vez más, el Hôtel National des Invalides. La soledad de los iconos contrasta con la vivacidad de la vida en Les Halles, cuyo mercado concentra a multitud de vendedores, trabajadores y compradores. Precisamente, esa es una cualidad que destaca el narrador, pese a su vulgaridad, es un espacio vivo.

Con la trama más avanzada, podemos detectar de nuevo referencias a espacios ajenos a la zona de Les Halles. El agente Patou quiere deshacerse de un personaje que el mismo ha creado, Lord X. Para dicho cometido el cineasta se sitúa en el Sena. La elección de esta localización entronca con la tendencia que siguen otros autores de relacionar la muerte con el río, pues poner fin a la existencia de este sujeto ficticio es como matarlo. De hecho, se crea esta confusión. Wilder elige para su historia el port des Saints-Pères, concretamente, un tramo del río junto al pont Royal, tras el cual es posible observar, momentáneamente, el Grand Palais. En el lado opuesto se ubica el pont du Carrousel, que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en uno de sus extremos se comunica con una sección de la fachada del Louvre. Igualmente, es posible observar tras él, de manera muy difusa, la presencia del pont des Arts. La trama se enreda y Patou es acusado de asesinato. Tras su liberación, los momentos finales del relato nos trasladan a la église Saint-Étienne-du-Mont, donde tiene lugar el esperado *happy end*, pues, por fin, la pareja formada por Irma y el policía puede emprender un nuevo camino.

3.6.9. *Charada* (*Charade*, Stanley Donen, 1963) | EE.UU.

Charade (1963)[160] se encuentra basada en la obra *The Unsuspecting Wife* de Peter Stone y Marc Behm. Su director, Stanley Donen, destacó, principalmente, por su trabajo en el género musical, aunque también supo ofrecernos esta magnífica historia de suspense y comedia, que se desenvuelve en escenarios parisinos[161] y, también, en su inicio en Megève y en los Alpes franceses. Para Binh (2005) se trata de un sabroso pastiche hitchcockiano. Viviani (2012) comenta que Donen, escogiendo como excusa la intriga policíaca, selecciona los lugares que en *Funny Face* no le había dado tiempo a asociar con Audrey Hepburn. En relación a esto, pone los siguientes ejemplos: una barcaza del río donde se sirve una cena, el teatro de guiñol de los Champs-Élysées o las galerías del Palais Royal. Por su parte, De Baecque (2012b) afirma que el cineasta diseñó la película como una persecución por las calles de París e indica que la capital francesa es el personaje central de la trama. También advierte que es representada de una manera realista, en oposición a la ciudad mágica de Minnelli. Binh (2005), por otro lado, destaca que la acción se desenvuelve en una especie de gran visita turística de múltiples matices. En conjunto, las posturas de todos estos teóricos se complementan y configuran una descripción muy acertada de las características del filme.

[160] En 2002 se hizo un *remake* de la cinta titulado *La verdad sobre Charlie* (*The Truth About Charlie*) y dirigido por Jonathan Demme.

[161] De Baecque (2012b) indica, sobre la influencia de la *Nouvelle Vague* en el cine de Hollywood, que existen dos películas que la ilustran a su manera sobre el terreno parisino: *In the French Style* y *Charade*. Ambas rodadas en la capital en 1963 por Donen y Parrish respectivamente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Debido a la complejidad de la trama, es preciso dedicar unas líneas a la explicación del argumento. En la película, Regina Lampert (Audrey Hepburn) regresa a París después de unas vacaciones. A su llegada, es informada de que su marido ha sido asesinado. Entonces, se ve envuelta en una truculenta historia, llena de misterios. Su marido no era quien ella creía. En 1944, con cuatro hombres más, formaba parte de la Unidad Militar de Espionaje del Gobierno de los Estados Unidos. Junto a sus compañeros, diseñó un plan para robar los 250 mil dólares en oro que debían entregar a la resistencia francesa en una de sus misiones. Durante la acción uno de los hombres fue herido en la mano, lo que le haría portar un gancho, y otro asesinado por una patrulla alemana. El marido de Regina se quedó todo el dinero que el grupo había escondido. Ahora, tras su muerte, todo apunta a que Regina lo tiene y quienes eran compañeros de su marido la buscan, incluso el que todos creían muerto, Carson (Walter Matthau). Este último se hace pasar por Hamilton Bartholemew, un trabajador de la embajada que pretende ayudar a Regina para recuperar el dinero para el Gobierno. Durante toda la historia Brian (Cary Grant), verdadero empleado de la embaja, adopta múltiples identidades, siguiendo el rastro del tesoro perdido, que finalmente se verá materializado en unos sellos. Como resultado de su relación, Regina y Brian entablaran un idilio amoroso.

Los sucesos relatados en el filme entablan una perfecta relación con las distintas localizaciones parisinas seleccionadas por Donen, quien hace uso de la diversidad de espacios urbanos para añadir unos y otros matices a la historia o para ahondar en ciertos aspectos de la misma. El hecho de que el apartamento de Regina y su esposo, localizado en el número 5 de la avenue Velasquez[162], se encuentre desbalijado traslada un gran grueso de la acción al Hôtel Saint-Jacques, donde, además de Regina y Brian, residen los malhechores. Esta circunstancia da pie a que gran parte de las intrigas ocurran en sus habitaciones, que terminan convirtiéndose en un escenario del crimen. Todavía en la actualidad el hotel se localiza en la rue des Écoles, sin embargo, hay que tener en cuenta, como advierten Schürmann (2009) y Perez & Durant (2011), que en la cinta el hotel se

[162] Ubicación que también mencionan Descure & Casazza (2003), Schürmann (2009), Perez & Durant (2011) y De Baecque (2012b).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ubica en la rue Censier. Estos teóricos, además, hacen alusión al restaurante La Moderne, que en la época se encontraba entre esta misma calle y la rue Monge. Aquí Regina vive un anecdótico encuentro con un turista alemán.

Otro enclave que forma parte de algunos de los momentos de mayor tensión del relato es el metro. En la estación de Saint-Jacques comienza una trepidante persecución en la que Regina huye, inducida por Bartholemew, de Brian por el entramado subterráneo. La función de las vías del metro, en este caso, es ahondar en la sensación de ahogo que causa la persecución. Una cuestión importante es que en la parte final de la rue Censier que se une con la rue de Mirbel no existe ninguna boca de metro, por tanto, la de la cinta representa un escenario ficticio. Los personajes vuelven a la superficie en la parada de metro del Palais Royal, que se constituye como un escenario de gran relevancia que crea a través de sus columnas y su arquitectura un verdadero tablero de ajedrez, en el que hay que saber moverse para ganar la partida:

> El clímax de *Charada* resulta un prodigio de realización. Y no sería lo que es si no tuviese lugar en las arcadas del Palais Royal. Primero, porque permite al director Stanley Donen filmar cómo Brian persigue a Regina con un montaje de planos escuetos y precisos, en el que los personajes corren mientras dejan atrás una columna tras otra. Segundo, porque le facilita al cineasta la posibilidad de plantar a la protagonista en medio del espacio y al descubierto, mientras los dos hombres que están intentando convencerla se ocultan tras sendas columnas. Tercero, porque, sin las arcadas, el personaje interpretado por Cary Grant no podría haber salvado sigilosamente a su amada. Donen se beneficia de la arquitectura para hacer hincapié en la idea de duplicidad (¿cuál de los dos hombres será el bueno?) y para construir una escena de acción llena de sombras y escondites. (Kovacsics, 2013, p. 98)

El desenlace del filme además nos conduce a la Comédie-Française[163], también conocida como la Maison de Molière. La presencia del teatro, en cierto modo justificada por su situación geográfica cercana al Palais Royal, enfatiza la idea de que todas las circunstancias que rodean a Regina son una mera mentira. Este mismo planteamiento es

[163] Fue fundada en octubre de 1680 por decreto real de Louis XIV.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

evidenciado a través de la presencia de un guiñol[164] que se sitúa en los jardines de los Champs-Élysées. Estas nuevas referencias al teatro, en este caso de marionetas, nos permiten establecer dos observaciones. En un primer momento, la función aparece repleta de público infantil, que, atentamente, espera el transcurso de los acontecimientos. Esta escenificación se relaciona con la circunstancia de que el propio espectador de la película se encuentra expectante ante todo el entramado que se cierne en torno a Regina. Sin embargo, llegando al final de la historia, la caseta se encuentra cerrada. En este caso, se indica que la trama está llegando, irremediablemente, a su fin. Determinamos, por tanto, que el teatro del guiñol de los Champs-Élysées, Vrai Guignolet, supone una localización con una importante carga metafórica, al igual que la Comédie Française, por vincularse con la idea de que se cierne en torno a la protagonista un mundo falso.



Figura 82: *Charade* (1963)

Por otra parte, nos referimos a otros momentos en los se observan localizaciones de gran interés. En primer lugar, Regina debe reconocer el cuerpo de su marido fallecido en el Institut médico-légal[165]. También, se muestra el marché aux timbres, que se sitúa en el ángulo entre las avenidas Marigny y Gabriel. Este mercado para los amantes de la filatelia se constituye como un escenario de gran interés para la trama, ya que aquí se desvela que el dinero que todos buscan se encuentra en el valor de unos sellos. Igualmente, la Embajada de Estados Unidos, cuya dirección es número 2 de la avenue Gabriel, aparece en contadas ocasiones a lo largo de la narración. En el final, a la llegada de Regina y Brian al edificio, es posible observar de fondo los elementos que componen la place de la Concorde. Con posterioridad, ya en un despacho, se detecta desde una ventana el tejado del Grand Palais. Otro organismo vinculado a los personajes es la EURESCO, donde la

[164] De Baecque (2012b) comenta que los planos que se realizan en el guiñol son cercanos a los de *Les 400 coups* (1959), por tanto, podría tratarse de una especie de homenaje al filme de la *Nouvelle Vague*.

[165] Esta localización es citada por De Baecque (2012b) y por la publicación de la Embajada de Estados Unidos, *La France vue par Hollywood.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

protagonista trabaja como traductora. Resulta una entidad ficticia que muchos autores relacionan directamente con el edificio de la UNESCO de la place de Fontenoy, como Vincent & De Saint-Exupéry (2003), Schürmann (2009) y Perez & Durant (2011). A su vez, esta información se encuentra contenida en la publicación *La France vue par Hollywood.*

Seguidamente, hacemos mención a la escena en la que paseando por la ribera del Sena Regina recuerda a Gene Kelly bailando en *An American in Paris* (1951). Igualmente, en su caminar por el quai de Montebello, hace alusión a la obra *Notre-Dame de Paris*, para dar paso a la imponente imagen de la catedral, escenario de la novela de Victor Hugo. Destaca aquí como fondo de la acción el pont au Double. Como apunte advertimos que "el nombre del puente alude a la idea de duplicidad, algo que abunda en *Charada*" (Kovacsics, 2013, p.80).

El mercado de Les Halles es otro de los marcos inconfundibles de la cinta. Este sirve para que Carson, una vez más, enrede a Regina con sus mentiras. Ambos personajes se trasladan, siguiendo el hilo de su encuentro, a un restaurante llamado Le Cochon à l'Oreille, que se ubica en el número 15 de la rue Montmartre. La identidad del restaurante es señalada por Vincent & De Saint-Exupéry (2003) y Schürmann (2009).

Para concluir, aludimos a una secuencia que se nutre de los tópicos románticos asociados a la ciudad de París, los cuales se materializan en una velada nocturna a bordo de un *bateau mouche.* En esta ocasión son distintos los elementos urbanos que forman parte de las estampas diseñas por Donen para envolver mágicamente a Regina y a Brian: el pont Notre-Dame, la aguja de la Sainte-Chapelle, el Greffe du Tribunal de Commerce, el pont au Change, la Conciergerie, el pont Neuf –del que destacan especialmente las luces de sus farolas–, la Monnaie de Paris, el pont des Arts, el Institut de France –que en el croma aparece de manera repetida, suponiendo esto una ruptura de la continuidad del trayecto–, el pont du Carrousel y el pont d'Arcole –que cierra la secuencia, aunque, su posición, según la trayectoria que sigue la barcaza, no coincide con la real, pues se sitúa con anterioridad al pont Notre-Dame–.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.10. *El nuevo caso del inspector Clouseau* (*A Shot in the Dark*, Blake Edwards, 1964) | Gran Bretaña & EE.UU.

A Shot in the Dark es la segunda producción de Blake Edwards[166] de su serie de ocho películas de la Pantera Rosa[167], que también ha contado con secuelas dirigidas por otros realizadores y con distintas series de animación. París es el escenario en el cual se mueve este particular inspector de policía, que resuelve los casos que se le asignan con mucha suerte, poco ingenio y gran autoestima. Emmanuel Dreux (2012) lo describe con distintos calificativos como idiota, torpe, incompetente y afortunado. Igualmente, apunta que se trata de un personaje con una opinión muy alta de sí mismo y que se constituye como una caricatura perfecta de un detestable parisino. El teórico comenta que de las películas dirigidas por Edwards esta es la más parisina. Según él, este hecho ya se ejemplifica al inicio de la acción, que se abre con una secuencia fiel a la leyenda de un París pícaro. Dicha secuencia se ve acompañada por los acordes melancólicos de la canción "Shadows of Paris", con música de Henry Mancini y letra de Robert Wells. Dreux describe estos primeros momentos como un ballet nocturno de todos los ocupantes de una mansión[168] y destaca la perfecta sincronización de la coreografía.

Tras tan inquietante inicio, el director decide incluir unos extensos títulos de crédito que inciden en aspectos ligados a la criminalidad. Igualmente, en ellos se menciona el entorno parisino a través de uno de sus principales signos de identidad, la columna Morris, y con la inclusión de unas bailarinas de cabaret, de las cuales solo se aprecia media silueta. La cita más evidente, ya fuera de los títulos, se realiza empleando la presencia de la Tour Eiffel, que, al mismo tiempo, determina el contexto de la acción. El icono de hierro

[166] La capital francesa también es utilizada como escenario en otros importantes trabajos del cineasta. Binh (2005) se refiere a esa especialidad de irreverencia divertida evocada por Edwards a expensas de París en los filmes *Vacaciones sin novia* (*The Perfect Furlough*, 1958) y *¿Víctor o Victoria?* (*Victor/Victoria*, 1982).

[167] El resto de películas filmadas por Edwards son: *The Pink Panther* (1963), *El regreso de la Pantera Rosa* (*The Return of the Pink Panther*, 1975), *La Pantera Rosa ataca de nuevo* (*The Pink Panther Strikes Again*, 1976), *La venganza de la Pantera Rosa* (*Revenge of the Pink Panther*, 1978), *Tras la pista de la Pantera Rosa* (*Trail of the Pink Panther*, 1982), *La maldición de la Pantera Rosa* (*Curse of the Pink Panther*, 1983) y *El hijo de la Pantera Rosa* (*Son of the Pink Panther*, 1993).

[168] Es importante precisar que el edificio que se identifica como la mansión se sitúa en Reino Unido, concretamente en la hacienda Luton Hoo, actualmente Luton Hoo Hotel, Golf & Spa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parisino aparece casi difuso en un plano en el que los elementos que más destacan son los tejados. Este tipo de encuadre, el de la torre rodeada por los tejados, se constituye como una recurrente composición fílmica y un cliché sobre la representación de la ciudad en la gran pantalla.

En la película, Clouseau (Peter Sellers) se hace cargo de un importante caso criminal en el cual Maria Gambrelli (Elke Sommer) es la principal sospechosa de haber matado a su amante español. La joven, como también lo era el fallecido, es trabajadora de la mansión del millonario Benjamin Ballon (George Sanders). Este espacio es trascendental para el desarrollo de los acontecimientos, pues en él trascurren algunos hechos determinantes. La confianza de Clouseau en la inocencia de la acusada lo llevará a perpetrar insólitas hazañas a través de escenarios variopintos y exóticos.

El himno nacional de Francia, *La Marsellesa*, se asocia al protagonista. Esta fina ironía advierte de la percepción errática que tiene el inspector sobre sí mismo, pues él se ve como un héroe de la patria y como un defensor del honor de los inocentes, a pesar de que sus métodos llegan a ser contraproducentes. Sus actuaciones lo llevan de una colonia nudista a unas colapsadas calles parisinas, donde, junto a Maria, expone su desnudez a los ojos de los viandantes. En la noche, un asesino lo perseguirá por distintos salones de espectáculos, como el Café Olé, que dan ejemplo de la diversidad cultural metropolitana. Además, en uno de los momentos del relato fílmico, el inspector irrumpe en un apartamento donde tiene lugar un recital musical y cae desde la ventana a un espacio con agua[169].

Blake Edwards decide, igualmente, destacar otros enclaves, a los que se remite en distintos puntos del desarrollo de la historia. En cuatro escenas aparece un furgón policial que recorre un tramo de la rue Caulaincourt hasta subir por la rue Lamarck. En todas ellas, el vehículo incluye un motivo referente a la escena anterior. En dos ocasiones, las escenas previas se sitúan en la salida de la prison de la Petite Roquette. En primer lugar, Maria es liberada de la cárcel y el inspector la espera disfrazado de vendedor de globos. Entonces, el vigilante le pregunta por su licencia. En la siguiente escena, el furgón aparece con un

[169] No existen referencias suficientes para identificar este lugar como el río Sena o como un canal parisino.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 83: *A Shot in the Dark* (1964)

ramillete de globos en su parte trasera. En el segundo caso, a la salida de la joven, se camufla de artista callejero y, de nuevo, el vigilante regresa para increparlo. Seguidamente, a través de la ventanilla trasera del coche policial, puede observarse al inspector con su indumentaria de artista. A propósito de estos dos disfraces, Emmanuel Dreux (2012)[170] explica que tanto el vendedor de globos como el pintor son siluetas anónimas, aunque típicas, del inventario hollywoodiense de personajes parisinos. Con posterioridad, la escena que antecede a la aparición del furgón se sitúa en la mansión. Allí, el inspector se viste de cazador y es increpado por un guardabosques que también le pregunta por su licencia. En la construcción de la ambientación destaca la presencia y el graznido de una corneja. Seguidamente, el furgón incluye en su parte trasera al animal colgado. Por último, encontramos a Maria y a Clouseau desnudos entre el bullicio de la ciudad. En relación a esta circunstancia, cuatro policías se encuentran enganchados a la parte trasera del vehículo policial, mirando por la ventanilla. Paradójicamente, se pasa del disfraz a la desnudez, tal vez, porque llegando a los momentos más avanzados de la acción Clouseau está más cerca de descubrir la verdad. Todas las intrigas y montajes se resuelven en la mansión de Ballon, incluso los maléficos planes del comisario Charles Dreyfus (Herbert Lom). Clouseau, héroe por casualidad o por mérito propio, se apunta un caso más a su currículum profesional que lo lleva a ser una figura atípica, pero reconocida, de la variopinta sociedad parisina.

[170] El teórico no solo se refiere a disfraces que aluden a figuras anónimas, también destaca otros relativos a personajes populares de la historia parisina: Quasimodo en *The Pink Panther Strikes Again* (1976) y Toulouse-Lautrec en *Revenge of the Pink Panther* (1978).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.11. *¿Qué tal, Pussycat?* (*What's New, Pussycat?*, Clive Donner, 1965) | EE.UU.

What's New, Pussycat? es una comedia en la que abundan las circunstancias absurdas y caóticas[171]. La producción, dirigida por Clive Donner, supuso la primera incursión de Woody Allen[172] en el panorama cinematográfico. Este fue responsable del guion, con influencias del *slapstick*, e interpretó el papel de Victor. Maroussia Dubreuil (2012) destaca que la historia de amor entre Allen y París[173] se fraguó durante este periodo de su vida, cuando pasó los ocho meses del rodaje en el Hôtel George V. Durante este tiempo, comenta, aprovechó para ver las galerías, los museos, para descubrir las calles, las iglesias y los diferentes barrios. El propio Allen ratifica esta información en una entrevista concedida al periodista Olivier Delcroix para *Le Figaro*, en el año 2011. En ella relata que, a pesar de considerar que la experiencia había sido un horror, en revancha había descubierto París pasando ocho meses como un príncipe en el hotel previamente citado. McCann (1990), por su parte, señala unas declaraciones de Allen, en las que el cineasta se refiere a su actividad en ciudades como Londres, París o Roma. En todas, dice, hace lo mismo que en Nueva York, pues ningún sitio le interesa para pasar unas vacaciones. Del libro que McCann dedica a Allen, también se ha seleccionado el siguiente texto:

[171] Fonte (2012) la describe como una historia completamente disparatada con muchos guiños a las comedias sofisticadas hollywoodienses, aunque también destaca que la cinta se inspira en las alocadas películas de enredos amorosos y situaciones atípicas, absurdas y algo surrealistas tan comunes durante los años sesenta, como los primeros títulos de la saga de la Pantera Rosa de Blake Edwards o *El mundo está loco, loco, loco* (*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, 1963) de Stanley Kramer. Binh (2005), sin embargo, observa puntos en común con *Boeing-Boeing* (John Rich, 1964), por ser ambas dos comedias americanas atrevidas, que tratan el tema de las conquistas amorosas que de modo burlesco se ven alteradas. Para Brode (1993) las referencias intertextuales se extienden a películas como *Moulin Rouge* (1952), *El loco del pelo rojo* (*Lust for Life*, Vincente Minnelli, 1956), *Fellini 8 ½* (*8 ½*, Federico Fellini, 1963) y *Agente 007 contra el doctor No* (*Dr. No*, Terence Young, 1962).

[172] Fonte (2012) nos pone en antecedentes recordándonos que el productor Charles K. Feldman llevaba algún tiempo buscando a alguien que adaptara para el cine la obra, del escritor húngaro Ladislaus Bus-Fekete, *La mujer de Lot*. Entonces se topó con Woody en un club de Nueva York. También explica que para Allen el resultado final de la película fue insatisfactorio pues su guion sufrió modificaciones por parte de terceros.

[173] Que más adelante se materializaría en dos de sus películas: *Everyone Says I Love You* (1996) y *Midnight in Paris* (2011).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> La ciudad fomenta un ambiente teatral inquieto y despiadado. La metrópolis es un espléndido estímulo para el actor que todos llevamos dentro. La ciudad, si la juzgamos según nuestro comportamiento en ella, no es una circunstancia "natural", y sus zonas públicas –restaurantes, grandes almacenes, museos, vagones del metro, determinadas calles, plazas y parques– tienen licencia para poseer cierto grado de anormalidad teatral. (pp. 28-30)

What's New, Pussycat? "se rodó en París entre octubre de 1964 y enero de 1965 en los Paris Studios Cinéma (en Billancourt) y en otras localidades cercanas a la capital francesa, como Chaumontel y Luzarches" (Fonte, 2012, p. 86). Esta información es ratificada por la publicación de la Embajada de Estados Unidos, *La France vue par Hollywood*, que señala los mismos escenarios, especificando la presencia del Château de Chaumontel. De hecho, los momentos finales de la trama, previos a la boda entre Carole (Romy Schneider) y Michael (Peter O'Toole), se desarrollan en dicho castillo, que en la cinta se ve transformado en un hotel para amantes. Esta caracterización del espacio se ve reflejada, por ejemplo, en las denominaciones de las habitaciones, que responden a personajes tan significativos como "la Du Barry", amante de Luis XV. En base a esto, extraemos la idea de que la propia historia francesa ejerce influencia en la creación de la identidad de algunos espacios. Por el contrario, el grueso de la trama se constituye en torno a enclaves parisinos, en los cuales, de una u otra manera, se refuerzan los tópicos preexistentes sobre la capital francesa. Brode (1993) reflexiona sobre el papel de la ciudad en la cinta y de las alusiones que se realizan sobre el arte cinematográfico:

> Y el París de *Pussycat* no es una imagen de la ciudad real, sino más bien el telón de fondo mitológico utilizado en el cine como encarnación de la patria del amor. Asimismo, toda la película habla de los efectos del cine: la forma de vivir la cotidianeidad según los patrones esquemáticos ofrecidos por los filmes. (p. 41)

El amor, la infidelidad y la adicción al sexo son temas que definen el desarrollo de este primer guion de Allen. Estos tópicos vaticinan algunas de las obsesiones que el cineasta llevará a la pantalla en sus próximos trabajos, como las dificultades en las relaciones de pareja o el psicoanálisis. Esta última cuestión se encuentra vincula a la figura de Fritz (Peter Sellers), un psiquiatra cuya obsesión por el sexo se equipara a la de sus pacientes, Renée Lefèbvre (Capucine) y el propio Michael, y cuya personalidad estridente se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

evidencia a través de su comportamiento, de su indumentaria y de la estética de su propio hogar, donde igualmente se establece su consulta. Como profesional trata a Michael, que trabaja como redactor jefe de una revista de moda llamada *Chic Magazine*. Este personaje quiere ser fiel a Carole, su prometida, que al mismo tiempo es deseada por Victor, un tipo con poco carisma.

La trama toma como referentes algunos espacios de la vida parisina y, concretamente de la noche parisina, para dibujar una imagen de un París un tanto absurdo, aunque fiel a sus estereotipos. La metrópolis se erige como un entorno que sirve de marco para la absoluta liberación del ser humano y, en consecuencia, se constituye como un ámbito propicio para desarrollar conductas relacionadas con la liberación sexual. La lascivia se ve claramente representada en el cabaret Crazy Horse[174], que en el filme, según indica Victor, es un local de *striptease* en el que él trabaja ayudando a las chicas a vestirse y a desvestirse.

Otros temas típicamente relacionados con la urbe son la cultura, la vida bohemia, el arte y la intelectualidad. Estos se expresan claramente desde referencias al mundo de la pintura y al universo poético. Por una parte, destaca la presencia de La Closerie des Lilas[175], una *brasserie* tradicionalmente vinculada desde su apertura a los representantes de la escena cultural parisina. En ella se observa la inclusión de dos personajes caracterizados como Toulouse-Lautrec y Vincent van Gogh. En relación al primer pintor, tan estrechamente ligado a la ciudad, Victor hace evidente desde el camerino del cabaret su ferviente admiración hacia él. Además, La Closerie des Lilas sirve de marco para el desarrollo de una escena absolutamente delirante. El personaje interpretado por Allen, que es un pésimo conductor, irrumpe en la terraza del establecimiento con un descapotable rojo, pues, supuestamente, este tipo de vehículo le ayudará a aumentar su capacidad de seducción.

---

[174] Le Crazy Horse, también comúnmente conocido como Le Crazy, fue fundado en 1951 por Alain Bernardin**.** El cabaret se localiza en el número 12 de la avenue George V. Fonte (2012), a modo de curiosidad, apunta que en esta localización se produce un cameo del actor galés Richard Burton, que se cruza con Peter O'Toole y le pregunta si no se han visto recientemente en alguna parte. Esta escena se refiere a que ambos acababan de rodar *Becket* (1964) de Peter Glenville.

[175] Este establecimiento se ubica en el número 171 del boulevard du Montparnasse. Desde su fundación en 1847, ha estado vinculado a la vida cultural parisina de la mano de figuras como Modigliani, Paul Fort, André Breton, Aragon, Van Dongen, Picasso, Jean-Paul Sartre, André Gide, Paul Éluard, Oscar Wilde, Beckett, Man Ray, etc.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a las alusiones a la poesía, se formulan a través del papel de Liz (Paula Prentiss), quien trabaja como *stripper* y es poeta. Su personalidad es vehemente y pasional como la lírica, y encarna las ideas de fugacidad y muerte tan recurrentes en el mundo de las letras. Las tendencias suicidas de este personaje trasladan la acción en un par de ocasiones al hospital. Por otra parte, encontramos un escenario clásico en el mundo del celuloide que ostenta un nexo muy consolidado con las ideas de desaparición, suicidio o asesinato. Nos referimos al río Sena. En la cinta, la acción, llegando al culmen de lo irracional, se plantea a la altura del pont d'Iéna.



Figura 84: *What's New, Pussycat?* (1965)

En este enclave, en el que destacan como elementos de la ambientación realista el sonido de las barcazas y las luces de las farolas que se reflejan en el río durante la noche, Fritz pretende poner fin a su vida motivado por rechazo amoroso que sufre por parte de Renée Lefèbvre. Lo que no espera es que el lugar sirva como punto de encuentro con el personaje de Victor, que se dispone a cenar a orillas del Sena para celebrar su 29 cumpleaños[176]. Ambos personajes se verán rodeados en la escena por distintos elementos que configuran un decorado estrambótico: un bidón de queroseno, una bandera de noruega, una espada, una mesa elegante o una barquita que se convierte en un improvisado diván.

Para concluir, repasamos otras localizaciones que forman parte de la representación de la imagen de París: la sede de la revista de moda, que enlaza con el hecho de que París es una de las capitales de esta industria a nivel mundial; los típicos apartamentos parisinos; una biblioteca, que ahonda en la faceta cultural de la ciudad; un local de fiestas, que conecta con la idea de que la capital ofrece una gran variedad de espacios para gozar; o una sauna, que resulta un escenario sugerente a la hora de recrear situaciones un tanto anormales.

[176] Fonte (2012) advierte una coincidencia, la escena en que Victor celebra su cumpleaños fue rodada el 1 de diciembre de 1964, precisamente el día en que Allen cumplía 29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.12. *Bella de día* (*Belle de jour*, Luis Buñuel, 1967) | Francia

Luis Buñuel, uno de los principales exponentes del surrealismo[177], realiza en los años 70 la película *Belle de jour* (1967), basada en la novela de Joseph Kessel[178]. La protagonista, Séverine (Catherine Deneuve), se encuentra casada con un médico, Pierre (Jean Sorel), que, además, es un hombre serio, profesional, bondadoso, pulcro… La pareja habita en un bonito edificio situado en la esquina entre la rue de Messine y la avenue de Messine. Pero, a pesar de que las circunstancias que los rodean son favorables en lo relativo al estatus socioeconómico, la mujer mantiene una relación distante y fría con su marido. Séverine se siente incapaz de acercarse a él y de tener encuentros íntimos. En cambio, pasa los días entre pensamientos y ensoñaciones sexuales de tipo sadomasoquista[179]. De hecho, el propio Buñuel, tal como recoge Agustín Sánchez Vidal (1984), define a su personaje como una joven burguesa masoquista. Cabe hacer mención a las escenas que el cineasta inserta a modo de *flashback* para exponer algunas vivencias de la protagonista en la infancia, que están relacionadas con su actitud en el presente. En una de ellas un hombre la acaricia y la besa, y en otra, la pequeña se niega a recibir la comunión. Seguidamente, y como inciso, nos detenemos en explicar los cuatro niveles que según Vidal han sido propuestos en el metraje: ensoñaciones, recuerdos de la infancia, vida matrimonial y escapadas al burdel.

En relación a la puesta en escena de la temática sexual, existen "dos motivos conductores de la película, particularmente relevantes en la medida en que al no tener música quedan

[177] El cineasta se adscribió a este movimiento en París. De hecho, su cortometraje *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), que realizó junto a Salvador Dalí, se erige como una de las obras más significativas del surrealismo.

[178] Vidal (1984) recoge unas palabras de Joseph Kessel en las que expresa su emoción tras asistir a la proyección de la película. El escritor de la obra original se refiere a la dimensión llevada al cine por Buñuel: la del subconsciente, la de los sueños y la de los instintos secretos.

[179] Aunque las perspectivas son muy distintas, encontramos una gran similitud en el ámbito temático con otra película de la muestra relativa a los años 70: *What's New, Pussycat?* (Clive Donner, 1965).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muy destacados en la banda sonora: las campanillas y los gatos" (Sánchez, 1984, p. 306)[180]. Ahondando en este tema, resulta de gran interés la siguiente afirmación:

> En *Bella de día* la temática de la sexualidad brinda a Buñuel una oportunidad de explorar los múltiples deseos de la 'mujer sadeana', que se formulan en su justa medida a través del hermanamiento con cuestiones centradas en la representación de la sexualidad, un proceso que explora las relaciones entre el erotismo y la pornografía. (William, 1998, 132)

Tolentino (1998), por otra parte, relaciona la temática con las obsesiones del propio cineasta:

> En *Belle de Jour* se esconde precisamente una de las fábulas más importantes de Don Luis Buñuel, uno de sus más hermosos cuentos, donde se alojan la mayoría de sus productivas obsesiones: el deseo, la imaginación, su fobia por una clase burguesa enferma y la legitimidad de la perversión en el dormitorio y, sobre todo, en la fábrica de sueños. (p. 50)

Tras estos párrafos introductorios, desarrollamos el análisis de la representación de la capital francesa en la cinta. En primer lugar, es posible determinar que los escenarios urbanos son determinantes para el correcto desarrollo de la trama. París, como en casos anteriores, permite a sus habitantes zafarse de las ataduras que les oprimen. La metrópolis ofrece una gran tipología de espacios que responden, en una u otra medida, a los deseos y utopías de sus moradores. Nos encontramos ante la ciudad de la liberación, que permite llevar a cabo una materialización de los deseos más íntimos del individuo. Esta idea implica que el goce de la sexualidad se puede disfrutar sin tapujos ni prejuicios porque, aunque parte de la sociedad sea reacia a ciertos comportamientos, siempre habrá un lugar y habrá un conjunto social que los apruebe.

Para Binh (2005), la ciudad es reflejada con frialdad y como un espacio que esconde lugares reprobados por la moral burguesa. Asimismo, explica que es en este París prohibido en el cual bascula la protagonista movida por sus fantasmas sadomasoquistas.

[180] El teórico comenta que las campanillas remiten al cencerro de *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930) y que, además, subrayan los momentos más cruciales de la cinta. En cuanto a los gatos, explica que se trata de un enigmático elemento mucho más difícil de captar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para el autor, el deslizamiento de la mujer de un universo a otro se ejemplifica a través de una metáfora: su travesía en taxi por calles austeras.

Finalmente, Séverine siente el impulso de contactar con Madame Anaïs (Geneviève Page) y comienza a trabajar en su burdel con el apodo de Belle de Jour. En la cinta, dicho espacio se ubica en el número 11 de la Cité Jean de Saumur. Sin embargo, en el París real se trata del número 1 de la square Albin Cachot[181]. Allí verá la luz una nueva vida para la protagonista, en la que sus fantasías se convierten en realidad. En relación al prostíbulo y a la figura transgresora de Belle de Jour, Tolentino (1998) realiza las siguientes apreciaciones:

> Uno de los grandes encantos de Belle de Jour es la opción por la transgresión que ejerce una mujer burguesa y aburrida, ese poder irresistible por el que se deja caer un ama de casa que sueña con un prostíbulo y con un placer que le está vetado, prohibido, y por el que su clase y su familia la expulsarían sin mucha demora. Son esas escaleras interminables y esa lista y locuaz alcahueta parisina que esconde en su casa las honduras de una sociedad que ya apunta alguno de los indicios de enfermedad terminal, en el seno del bienestar europeo. (p.51)

El burdel, por una parte, se presenta como un espacio más de la ciudad, bien integrado en un edificio de vecinos. De hecho, la hija de la doncella se pasea por las estancias con total naturalidad a pesar de su juventud. Pero, por otra parte, se hace una llamada de atención sobre la fragilidad de los seres humanos, que pueden verse enredados en actividades que les perjudican. Esta es la postura de William (1998):

> La breve aparición de Muni, una de las habituales de Buñuel, la criada de *chez* madame Anaïs en *Bella de día*, reviste un interés especial. Ausente en la novela de Kessel (1980) en la que está basada la película, su creación para la película parece diseñada en parte para dar un toque de sencillez y realismo al ambiente más exótico de la elegante "casa del pecado" parisina, y en parte para llamar la atención del espectador a través de la relación de ésta con su hija adolescente -quizá una Séverine en ciernes- sobre los peligros de educar a un niño en un entorno urbano. (p. 130)

[181] Así lo confirman Vincent & De Saint-Exupéry (2003), Wasserman (2011), Perez & Durant (2011) y Kovacsics (2013).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cualquier caso, a partir de que Séverine entabla un nuevo modo de vida, la relación con su marido se ve favorecida. Sin embargo, todo se trunca cuando la protagonista conoce a un nuevo cliente, Marcel (Pierre Clémenti). Este extravagante delincuente se obsesionará con ella hasta tal punto que las consecuencias que desencadena su vínculo serán dramáticas. Tras el ataque de Marcel, Pierre se quedará inmóvil y descubrirá la doble vida de su esposa a través de su amigo Husson (Michel Piccoli). Como presagio, antes de que esto ocurra, el médico habrá puesto su atención en una silla de ruedas que se encontraba en la calle. Por otra parte, cabe destacar que Buñuel elige los Champs-Élysées para la primera incursión del personaje de Marcel en la trama:

> Dos nuevos personajes entran en escena en los Campos Elíseos: el murciano Hipólito (Paco Rabal, que sustituye al sirio de la novela de Kessel) y su protegido Marcel. Les vemos introducirse en unas oficinas y atracar a un conserje en el ascensor. Las oficinas son las de los hermanos Hakim, los productores de la película. (Vidal, 1984, p. 308)

Descure & Casazza (2003) y Schürmann (2009) precisan que la ubicación exacta del inmueble es el número 79 de la avenida. Es en estos momentos del relato fílmico cuando advertimos la inclusión de uno de los iconos parisinos por excelencia, el Arc de Triomphe. Por el contrario, el resto de la historia se caracteriza por la nula aparición de los emblemas de la ciudad. Por tanto, aunque en un primer momento hacíamos referencia a que los escenarios resultaban determinantes para la trama, estos enclaves no ostentan en este caso una personalidad típicamente parisina, sino más bien universal. Bien es cierto, por otra parte, que son los ideales ligados a la capital francesa, abanderada de la libertad, los que permiten que pueda desarrollarse una historia de estas características, como comentábamos con anterioridad.

Continuando con los espacios transitados por Hipólito y Marcel, destacamos su aparición en uno de los barrios más populares de París. Así, "en un bar de Pigalle donde el murciano y su amigo han hecho un negocio de drogas, Marcel comprueba por teléfono que Séverine ha vuelto, y va a verla con ánimo de azotarla con su cinturón" (Vidal, 1984, p. 308).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Figura 85: *Belle de jour* (1967)

Por último, se debe señalar que la película aborda la representación desde un tiempo cíclico[182]. La escena inicial presenta una fantasía de Séverine en la que ella y su marido van en un coche de caballos. La pareja termina protagonizando un suceso de carácter sexual en el Bois de Boulogne, en el que se encuentran involucrados los cocheros. Por el contrario, en la escena final el carruaje se encuentra vacío, después de todos los hechos ocurridos, la fantasía inicial se ha visto modificada. Vidal (1984) define el final como desconcertante y explica que sus lecturas son ricas y variadas. Por ejemplo, comenta que algunos autores sugieren que Belle de Jour cura a la protagonista, mientras que otros consideran que todo es una fantasía. Podemos afirmar, en cualquier caso, que se trata de un final abierto, que apela más a la imaginación del espectador que a unas claves resolutivas definitivas. Igualmente, podemos determinar que el bosque conecta con el lado de los instintos primarios del ser humano, con su carácter salvaje y asocial, pues aquí también, concretamente en La Grande Cascade[183], es donde el duque necrófilo le hace una extraña proposición a la desconcertante Séverine. En definitiva, Buñuel nos sumerge en los caminos del Bois de Boulogne como metáfora del complejo mundo de la psicología humana.

[182] Casetti & Di Chio (1998) explican que el tiempo cíclico está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulta ser análogo al del origen, aunque no idéntico.

[183] Este restaurante, que cuenta con un decorado histórico que data del siglo XIX, era originalmente un lugar de parada de Napoleón III. En la actualidad, la cocina de este espacio de referencia gastronómico se encuentra bajo las órdenes del chef Frédéric Robert.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.13. Evaluación de la década de 1960

La presencia, más que consolidada, de la ciudad de París en el cine recorre nuevos caminos expresivos a lo largo de la década de los años 60 al tiempo en que revive algunos conceptos comúnmente asociados a su imagen, que difícilmente serán desterrados. Las historias planteadas por los cineastas pretenden mostrar, por un lado, una cara amable o simpática de la ciudad (*Charade*, *Irma la Douce*, *A Shot in the Dark*) y, por otro, una cara más terrorífica (*Les yeux sans visage, La jetée*). Los complejos universos que se crean en todos los ejemplos analizados hacen de las localizaciones urbanas un canal de gran relevancia para expresar ideas. La geografía urbana, real o recreada –aunque este sea un fenómeno en extinción–, nos guía a través de los propósitos de los distintos realizadores, aportando credibilidad a los relatos y sirviendo de perfecto tablero de juego para el movimiento de los actores y el desarrollo de las tramas.

Un fenómeno bastante interesante que se produce durante esta década es el desplazamiento de parte de la acción hacía espacios colindantes a la ciudad y viceversa. Esto ocurre durante el transcurso de tramas con importantes dosis de misterio e intriga. Igualmente destacable es la utilización de escenarios ostentosos en estos universos aislados, alejados del bullicio de la ciudad y de las miradas de los viandantes. Algunos ejemplos son la mansión del doctor Génessier en *Les yeux sans visage*, la del millonario Benjamin Ballon en *A Shot in the Dark* y la del duque necrófilo en *Belle de jour*. Como podemos observar, esta circunstancia se da en las dos coproducciones de la década –Italia & Francia y Gran Bretaña & EE.UU.– y en una de las cintas francesas respectivamente. Un caso que no encaja dentro de la descripción previa, pero que en cierto modo se puede considerar similar es el de la obra francesa *La jetée,* que incluye gran parte de la acción y, especialmente, de los puntos resolutivos de la trama en el aeropuerto de Orly, a las afueras de París.

Siguiendo con este tipo de producciones, destacamos la presencia de una localización parisina, ligada a la idea de la muerte, que ya aparecía en la década anterior en *Du rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955). Se trata del Institut médico-légalel. Este aparece en la cinta estadounidense *Charade* y en la coproducción *Les yeux sans visage*. Las tramas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

delictivas ostentan una gran presencia en la época y este hecho también se materializa en la aparición de otros escenarios como las dependencias policiales y en la inclusión de personajes relacionados con este ámbito. El cine norteamericano ostenta una posición dominante en la filmación de películas con estos argumentos, aunque no exclusiva. Los cineastas utilizan puntos de vista diversos para hablar de la delincuencia, los asesinatos y el desarrollo de actividades ilegales, como es evidente en los siguientes ejemplos: *Les yeux sans visage, Irma la Douce, A Shot in the Dark* y *Charade.*

Existen otras cuestiones que destacan durante el transcurso de este periodo. Hablar de la sexualidad y de la prostitución no es algo novedoso, sin embargo, los enfoques a través de los cuales son tratados estos temas son originales, atrevidos, inéditos y excéntricos. Buñuel y Donner indagan en la fascinación y en la fuerza de los deseos sexuales y Wilder retrata el mundo de la prostitución evadiendo toda su crudeza. Para dar vida a estas ideas, los tres autores presentan espacios muy representativos, como el burdel de Madame Anaïs en *Belle de jour*, el local de *striptease* Crazy Horse en *What's New, Pussycat?* y el Hôtel Casanova en *Irma la Douce*. La figura del hotel parisino, tan presente a lo largo de este estudio, aparece además en *À bout de souffle* (Hôtel de Suède) y en *Charade* (Hôtel Saint-Jacques).

Igualmente, se mantienen las alusiones a localizaciones ligadas a medios de transporte. En la cinta francesa *Zazie dans le métro* aparece la gare de l'Est y el ya desaparecido pabellón concebido por Guimard en la place de la Bastille. En *Cléo de 5 à 7*, de la misma nacionalidad, encontramos que la protagonista pasa junto a la gare Montparnasse. Además, se cita la gare de Lyon, que no aparece. Por último, en *Charade*, cinta estadounidense, se muestra la estación de metro de Saint-Jacques y la boca de metro del Palais Royal.

A continuación, enumeramos la gran diversidad de edificios religiosos que aparecen en trabajos de todas las nacionalidades: la église Saint-Vincent-de-Paul y la église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle en *Zazie dans le métro*; las iglesias devastadas y la basilique Sainte-Clotilde en *La jetée*; y la église Saint-Étienne-du-Mont y, de nuevo, la basilique Sainte-Clotilde en *Irma la Douce*. Los usos que se asignan a estos espacios son diversos. Se utilizan para contextualizar la acción, para establecer planteamientos relativos a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

identidad urbana, como hace Malle, o para ser el marco de un enlace matrimonial, como propone Wilder.

Por otro lado, resulta muy representativa la importancia que se le otorga en esta época a la presencia de los mercados urbanos, grandes lugares de confluencia que en París responden a temáticas distintas. Estos lugares se encuentran repartidos por toda la geografía urbana. En el cine de los años 60 detectamos la presencia del marché aux puces de Saint-Ouen en *Zazie dans le métro*. En *Charade* aparecen el marché aux timbres y el mercado de Les Halles, que también se incluye en *Irma la Douce*. Precisamente resulta muy interesante observar como dos de las películas estadounidenses se dedican a recrear la vida en Les Halles, pues se trata de un barrio castizo que no forma parte de los recorridos turísticos de la ciudad. En lo relativo a la representación de estereotipos o imágenes cliché son más populares en las producciones extranjeras. Podemos citar algunos ejemplos como el paseo en *bateau mouche* en *Charade*, los disfraces de Clouseau, o la revista de moda, el cabaret y el personaje de Toulouse-Lautrec en la cinta de Donner.

Por último, no podemos dejar de señalar la gran diversidad de espacios culturales que aparecen. En algunas ocasiones, su inclusión se encuentra estrechamente relacionada con las pasiones de los directores, que, asimismo, son asiduos en su vida cotidiana a este tipo de establecimientos. En este sentido, podemos citar las diferentes salas de cine en *À bout de souffle*. Otros ejemplos son el atelier y el Théâtre de l'Odéon en *Cléo de 5 à 7*, la Comédie-Française en *Charade*, el Théâtre des Champs-Élysées en *Les yeux sans visage* y el Muséum national d'Histoire naturelle en *La jetée*.

A continuación, nos centramos en los datos cuantitativos. Una primera cifra resulta evidente, existe un descenso en el número de iconos representados. Si en la década de 1950 encontrábamos en los filmes la aparición de 22 de estos emplazamientos, en la actual, solo encontramos 19.

El Sena mantiene una posición predominante. Su presencia, en gran medida, resulta determinante para el desarrollo de las tramas y se vincula, principalmente, con dos ideas capitales: el amor y la muerte. Si en la década anterior aparecía en seis películas, en la actual, su imagen se incluye en siete, tanto en el ámbito de la coproducción, como en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cine francés y en el norteamericano. El río aparece en escenas con ambientación diurna y con ambientación nocturna. Sus usos son múltiples, en algunas ocasiones sirve de telón de fondo de la acción y, en otras, es el lugar donde se desarrolla la acción. Esta última función la observamos en los siguientes casos: los paseos en *Charade*; la cena de cumpleaños de Victor y el intento de suicidio de Fritz en *What's New, Pussycat?*; la fingida desaparición de Lord X en *Irma la Douce*; la ocultación de un cadáver en *Les yeux sans visage*; o las deambulaciones de los personajes en *Zazie dans le métro*.

La Tour Eiffel se erige en segundo lugar como el emplazamiento más representado, con seis apariciones, dos más que en el periodo anterior. Su imagen se encuentra más que consolidada como referente urbano parisino en cualquiera de las cinematografías estudiadas. Sigue funcionando como elemento que contextualiza la acción, principalmente en *A Shot in the Dark*, en *Irma la Douce* y en *La jetée*. En todas las películas, excepto en *Zazie dans le métro*, aparece en una única escena. Por tanto, no resulta un elemento determinante para la configuración de las tramas, pero sí necesario, pues es el símbolo por excelencia que representa la identidad parisina. En el caso de la cinta de Malle, se le otorga una gran relevancia. Los personajes principales se sitúan en ella, la recorren, divagan por su estructura y es posible observar la multitud de vistas que ofrece. Tampoco podemos dejar de mencionar su papel en *Les yeux sans visage*, donde forma parte de una atmósfera inquietante. Igualmente, destaca su vinculación con la *Nouvelle Vague* francesa. Recordemos que ya en la década anterior aparece en los títulos de crédito de *Les 400 coups (François Truffaut, 1959)*. En los años 60, Godard también la incluye en su cinta *À bout de souffle*. La Tour Eiffel es, ante todo, un símbolo de modernidad y vanguardismo.

En cuanto al Arc de Triomphe, pasa de formar parte de seis películas en los años 50, a formar parte de cinco en la década actual. Un hecho llamativo es que sus apariciones se trasladan del cine norteamericano –que mayoritariamente lo utilizaba para la representación de imágenes estereotipadas– al cine francés. En la década de 1960 se destaca su cualidad de símbolo que representa la identidad del país (*La jetée*). También lo encontramos presente en el cine en relación a la aparición de una de las avenidas parisinas más transitadas, los Champs-Élysées (*À bout de souffle, Belle de jour*). Y, por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

supuesto, también forma parte de las vistas que ofrece la Tour Eiffel (*Zazie dans le métro*). En la única película de Hollywood en la que se incluye es *Irma la Douce*, como enclave que nos sitúa en la ciudad de París. Sus apariciones se incorporan en ambientaciones diurnas y nocturnas. En cuanto al aspecto más relevante de su representación, lo encontramos en la cinta de Marker. El cineasta altera la fisonomía del monumento y finge su destrucción. Se trata del único icono parisino de la selección que se muestra con una apariencia ilusoria durante los años 60, enmarcándose al mismo tiempo en una supuesta realidad futura.

El pont des Arts cuenta con una aparición más, pasa de tres en los años 50, a cuatro en los años 60. En todos los casos se localiza en una única escena y como parte del fondo de la acción. Así ocurre en *Cléo de 5 à 7*, en *Charade*, en *Zazie dans le métro* y en *Irma la Douce*. En *Charade* se inserta en un contexto nocturno, como parte de las vistas de un paseo en barco. Por tanto, se incide con su presencia en el tópico romántico.

Seguidamente, se comentan las cuatro localizaciones que aparecen en tres películas. Sus patrones de representación varían de una década a la otra. En primer lugar, nos referimos a los dos espacios que reducen sus apariciones. Por un lado, tenemos la place de la Concorde, que en términos generales a lo largo de las distintas décadas ha sido una localización representativa. En los años 60 se percibe en *À bout de souffle*, como espacio atrayente del urbanismo por su belleza; en *Charade*, por su cercanía con la Embajada de Estados Unidos; y en *Irma la Douce*, donde delimita el contexto de la acción. En cuanto al pont Neuf, solo aparece en una escena por película: como parte del recorrido del taxi en *Cléo de 5 à 7*; como parte de las vistas del paseo en barco en *Charade;* y como parte del fondo que enmarca las deambulaciones de los personajes en *Zazie dans le métro*. En el lado contrario, se aprecian dos localizaciones que aumentan su presencia en la década de 1960, en relación con el periodo anterior. Nos referimos al Grand Palais y al Hôtel National des Invalides. El Grand Palais se utiliza como elemento que forma parte del telón de fondo de las escenas. En *Charade* se incluye dentro del último minuto de la acción. En *Zazie dans le métro* se observa desde la Tour Eiffel y en *Irma la Douce* forma parte del entorno en el que desaparece Lord X. En cuanto al Hôtel National des Invalides, es un enclave que identifica a la ciudad de París y que define el contexto donde se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desarrollan los acontecimientos del relato fílmico (*Irma la Douce, La jetée*). Como otros lugares, también se aprecia a través de las impresionantes vistas de la Tour Eiffel en *Zazie dans le métro.*

Existen, por otro lado, cuatro emplazamientos que también han disfrutado históricamente de una gran presencia cinematográfica y que en los años 60, en relación a la década anterior, disminuyen en todos los casos sus apariciones. Todos se incluyen en dos películas, una de nacionalidad francesa y otra de nacionalidad estadounidense: la cathédrale Notre-Dame (*À bout de souffle, Charade*), el Louvre (*À bout de souffle, Irma la Douce*), la place Vendôme (*Zazie dans le métro, Irma la Douce*) y el pont Alexandre III *(Zazie dans le métro, Irma la Douce*).

Por otra parte, hay siete iconos que aparecen en una única película, aunque no todos comparten el mismo peso y determinación en las tramas: el Sacré-Coeur (*Zazie dans le métro*), el Petit Palais (*Zazie dans le métro*), el pont de Bir-Hakeim (*Zazi en el metro*), el Palais Royal (*Charade*), el Palais Garnier (*La jetée*), la Sorbonne (*Les yeux sans visage*) y el jardin des Tuileries (*À bout de souffle*).

Cabe destacar que en los años 60 aparecen dos emplazamientos ausentes en el periodo anterior, el Palais Royal y la Sorbonne. Por otra parte, desaparecen algunos lugares muy representativos de los periodos previos: el Panthéon, la Madeleine, el Moulin Rouge, el jardin du Luxembourg y el Château de Versailles.

Como hecho significativo, se debe destacar que ningún icono se sitúa dentro del primer minuto de la narración, aunque sí durante el último: el Grand Palais en *Charade,* como se ha apuntado con anterioridad. En cualquier caso, se sigue explotando esa capacidad que tienen los enclaves parisinos para determinar el contexto de la acción, pues se siguen emplazando en los momentos iniciales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Capítulo 4. Resultados cuantitativos

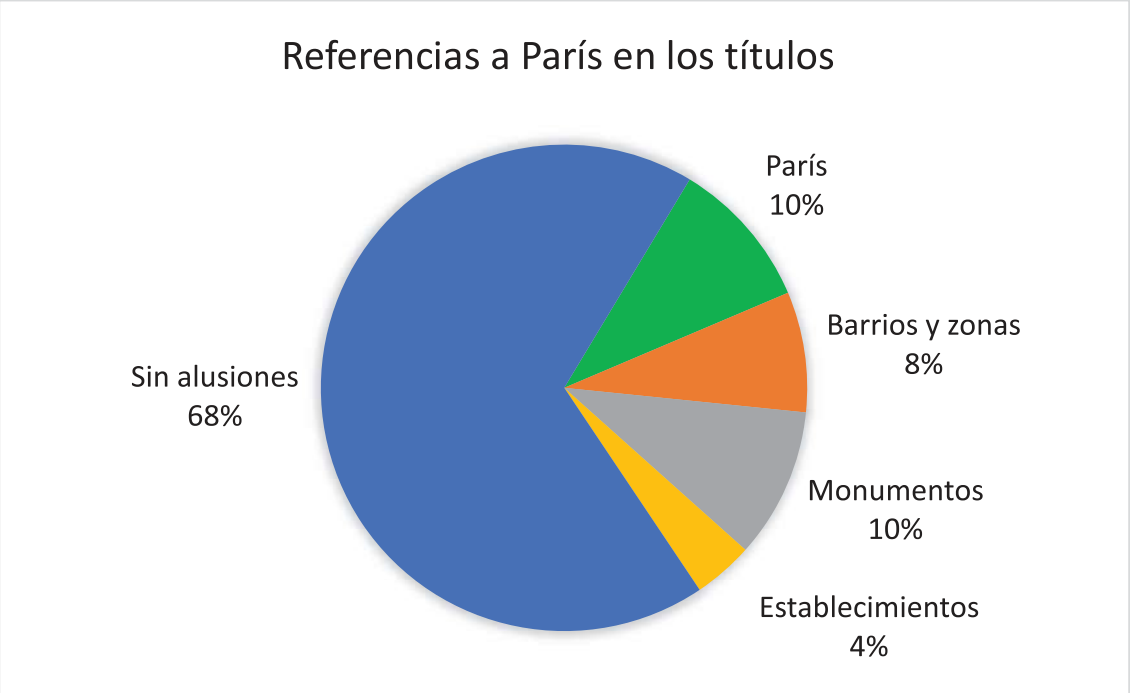
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Un 32% de los títulos de las películas de la muestra contienen alusiones explícitas a París o a sus escenarios:

- París: *Paris qui dort* (1925), *Sous les toits de Paris* (1930), *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932), *An American in Paris* (1951) y *La traversée de Paris* (1956).
- Barrios y zonas: *Ménilmontant* (1926), *Remontons les Champs-Elysées* (1938), *Les dames du Bois de Boulogne* (1945) y *Quai des Orfèvres* (1947).
- Monumentos: *The Hunchback of Notre Dame* (1923), *The Phantom of the Opera* (1925), *The Hunchback of Notre Dame* (1939), *Arch of Triumph* (1948) y *The Man on the Eiffel Tower* (1949).
- Establecimientos: *Hôtel du Nord* (1938) y *Moulin Rouge* (1952).



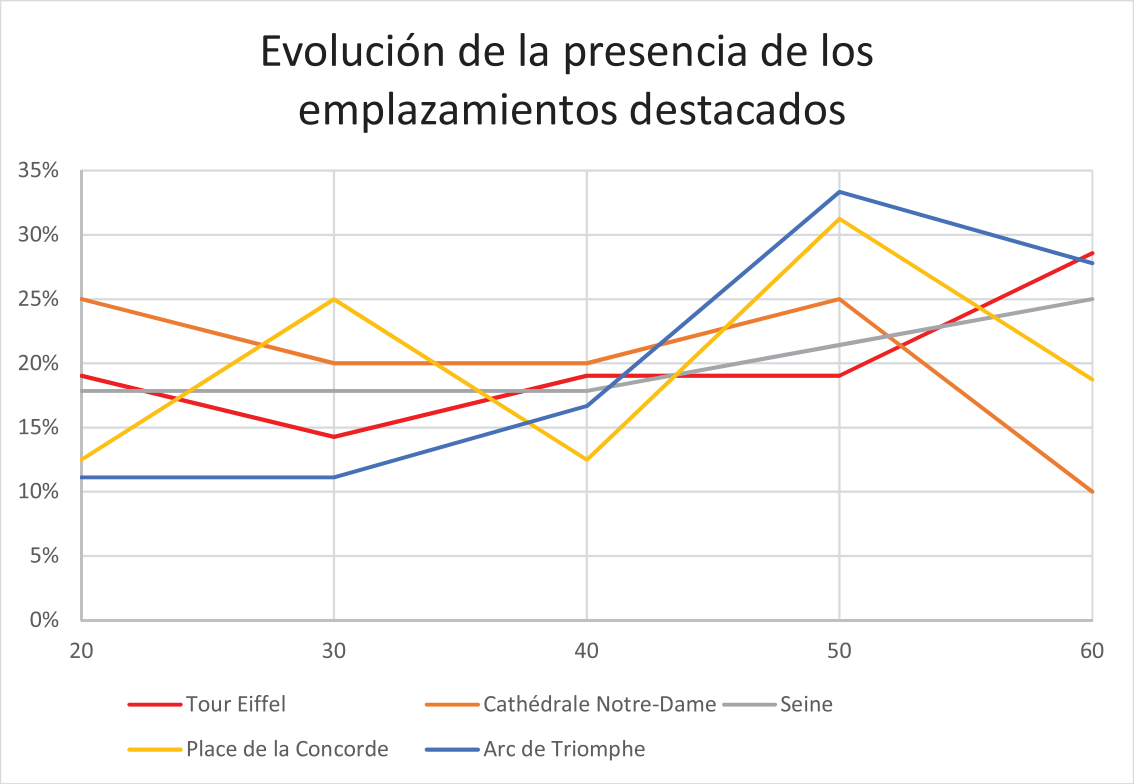
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la siguiente gráfica es posible apreciar a través de porcentajes cuál ha sido la presencia de cada emplazamiento en el conjunto de la muestra. El Sena ostenta una mayor representatividad que el resto de lugares, superando el 55% de apariciones. Otro dato significativo es que cinco de los 30 emplazamientos no han sido incluidos en las películas.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los cinco emplazamientos icónicos parisinos con mayor presencia en las películas son: el Sena, la Tour Eiffel, la cathédrale Notre-Dame, el Arc de Triomphe y la place de la Concorde. Estos aparecen en todas las décadas y en las dos cinematografías, la hollywoodiense y la francesa. Como es posible observar, cada uno ha experimentado un tipo de evolución diferente a través de los periodos.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En las siguientes páginas se presentan los datos relativos a la cantidad de emplazamientos icónicos parisinos que aparecen en cada película. Para expresar esta información, se ha realizado un desglose por décadas.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 5. Conclusiones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



La capital de Francia se erige como un escenario versátil y atractivo, que dispone de los suficientes elementos para permitir la construcción de historias de toda naturaleza. De hecho, el gran papel que desempeña la ciudad dentro de las tramas ha llegado a ejemplarizarse en un 32% de los títulos de las películas de la muestra, los cuales contienen alusiones explícitas a París o a sus escenarios. Con base en esta introducción, nuestro propósito es, en las siguientes líneas, exponer las conclusiones relativas a los objetivos específicos y las hipótesis. En este sentido, vamos a centrar la argumentación en seis puntos primordiales:

1. La configuración de la imagen de los 30 emplazamientos icónicos parisinos que han sido seleccionados para el estudio.

2. El carácter simbólico y metafórico de los espacios representados, y las ideas y los conceptos que se encuentran ligados a la imagen de París.

3. La adecuación entre la escenografía parisina y la narración en los filmes, y la vinculación existente entre relatos y espacios.

4. La representación de los clichés y estereotipos, o de visiones más complejas sobre la ciudad, en el cine independiente y vanguardista, y en la producción con un carácter más comercial.

5. La elección de las localizaciones en función de la tipología de personajes y del contenido de las tramas, y la repetición de las mismas en relación a dichos aspectos.

A continuación, se expresan las reflexiones extraídas durante el transcurso de la investigación en respuesta a los puntos citados:

1. A través del análisis cuantitativo, se ha detectado la presencia en los filmes de 25 de los 30 emplazamientos icónicos parisinos seleccionados. Excepto en seis películas, un 12% de la muestra, todas las producciones incluyen, al menos, uno de estos espacios. Aunque no en todas las cintas se establece una relación directa entre los personajes y las localizaciones, todos estos lugares cuentan, a lo largo de la muestra, con apariciones en las que su presencia se inserta como fondo de la acción de los protagonistas o como lugar de la acción donde estos se ubican. Resulta muy común

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hallarlos contextualizando la trama, de manera general, en la ciudad de París y, de manera más concreta, en espacios más acotados de la gran urbe. Precisamente por ello, estos lugares reconocibles suelen ubicarse con frecuencia al inicio de la acción o al final de la misma, cuando su función es reforzar la identidad de la ciudad como elemento relevante e, incluso, como personaje trascendental de la trama. Una situación menos habitual es que un emplazamiento mantenga una presencia destacada durante el transcurso del filme. Aquí, se han tenido en cuenta las recurrentes apariciones de un espacio a lo largo de los distintos momentos del relato fílmico (inicio, nudo, desenlace), las apariciones que se han mantenido durante un periodo extenso de la trama o las que se han mantenido durante todo el transcurso de la historia. En cualquier caso, en un 20% de la muestra sí se han cumplido estos parámetros: *The Hunchback of Notre Dame* (1923), *Paris qui dort* (1925), *The Phantom of the Opera* (1925), *Seventh Heaven* (1927), *Hôtel du Nord* (1938), *Remontons les Champs-Elysées* (1938), *The Hunchback of Notre Dame* (1939), *The Man on the Eiffel Tower* (1949), *Moulin Rouge* (1952) y *Love in the Afternoon* (1957). Es fácil advertir que, en algunos de los casos, la presencia destacada de los emblemas se encuentra estrechamente ligada a los sets de rodaje, donde la posibilidad de recrear una multitud de localizaciones se ve limitada. En definitiva, esta tendencia ha ido perdiendo fuerza con el paso de los años, pues los cineastas se han decantado por contar sus historias a lo largo de los múltiples espacios que ofrece la geografía parisina. Como consecuencia directa, ha aumentado el número de localizaciones presentes en los filmes.

Por otro lado, existen otras señales que nos indican la importancia que ostenta un emplazamiento en una película: que se ahonde en la descripción de sus espacios –en el caso de ser un emplazamiento con una estructura cerrada, ha sido relevante la filmación de sus espacios interiores– y, como ya apuntábamos, que se utilice como escenario de la acción. Otro punto a tener en cuenta, es la inclinación de los cineastas por mostrar una imagen realista y sin alteraciones de los lugares. También en el caso de las recreaciones en estudios de rodaje. Como excepciones, citamos las ruinas del París del futuro destruido por la guerra, donde la Tour Eiffel aparece quebrada en *Sur un air de Charleston* (1927) y el Arc de Triomphe destruido en *La jetée* (1962); las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

galerías tenebrosas y subterráneas del Palais Garnier en *The Phantom of the Opera* (1925); y los evocadores escenarios, en los que se mezclan fantasía y música, de *An American in Paris* (1951).

También podemos referirnos a si los acontecimientos y, en consecuencia, los emplazamientos que se ligan a ellos se incluyen en un contexto diurno o nocturno. Principalmente, los espacios se sitúan en escenas de día. Sin embargo, en los casos en que ostentan connotaciones y significados ligados a la muerte, al romanticismo, al ocio nocturno o a las actividades ilícitas es común encontrarlos en la noche. Además, es importante señalar una circunstancia que se da con asiduidad en torno a la Tour Eiffel y al Sena. Ambos espacios median en la presentación de otros emplazamientos parisinos. La torre, que se asocia a la idea de superioridad tanto física como intelectual, a través de sus imponentes vistas tiene la capacidad de mostrar una multitud de lugares e iconos. De igual modo, el río con su amplio recorrido, el cual le facilita ostentar una mayor presencia en las películas, nos invita a observar sus espacios anexos y viceversa. En cuanto a los lugares que no han sido presentados por los cineastas, son los siguientes: la gare d'Orsay, la colonne de Juillet, el cimetière du Père-Lachaise, las Catacombes y el Folies Bergère. Es posible esbozar algunos motivos que podrían justificar su ausencia: la falta de interés para las tramas; su menor popularidad con respecto al resto de emplazamientos; posibles dificultades con los permisos de rodaje; su lejanía con respecto al centro urbano, excepto en el caso de la gare d'Orsay, que, por otra parte, ha cambiado en distintas ocasiones de uso, lo que también ha podido convertirse en un hándicap.

En el lado opuesto, están los cinco espacios con mayor presencia en las películas: el Sena, la Tour Eiffel, la cathédrale Notre-Dame, el Arc de Triomphe y la place de la Concorde. Estos aparecen en todas las décadas y en las dos cinematografías, la hollywoodiense y la francesa, aunque no siempre han gozado de la misma representatividad, peso e interés, y cada cual ha experimentado una evolución diferente. A modo de resumen, podemos decir que todas estas circunstancias nos avisan de que los elementos que en la actualidad forman parte del imaginario transnacional sobre la ciudad y, principalmente, aquellos que son considerados como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los iconos más populares, han mantenido una presencia representativa, más o menos constante, en el cine desde épocas remotas.

2. La ciudad de París es un ente vivo, significativo y cargado de connotaciones. Los espacios urbanos portan ideas cruciales para la comprensión de las tramas al tiempo en que definen un ámbito de acción. Existen localizaciones que por sus usos albergan un sentido manifiesto, como la morgue y la idea de la muerte. Sin embargo, hemos podido observar como todo tipo de lugares absorben los conceptos que quieren plasmar los cineastas en sus relatos, para convertirse en una representación de los mismos. En relación a lo expuesto, mencionamos algunos ejemplos notorios.

   Como principal paradigma, indicamos que la ciudad se asocia, a través de sus sitios, a dos de las ideas capitales tratadas en todo tipo de disciplinas artísticas: el amor y la muerte. El amor se refugia en la buhardilla de dos enamorados, en una habitación del Ritz, en una cena a bordo de un *bateau-mouche* que surca las aguas del Sena, en un paseo por el parc Montsouris, en un encuentro en el quai de la Tournelle o en el jardin des Plantes, en una pista de baile, en la mítica place de la Concorde o, incluso, en una común carnicería. La muerte, sin embargo, se instala en las dependencias del Institut médico-légal, en un bar de vinos y licores, en una inhóspita callejuela, en los aposentos reales del Château de Versailles, en una habitación del Hôtel du Nord con vistas al canal Saint-Martin, en una mansión aislada del tumulto urbano, en el patio de la prisión, en el aeropuerto de Orly o, también, en las frías y oscuras aguas del Sena.

   También, la cultura, la vida bohemia y la intelectualidad han sido nociones evocadas en las estancias de una librería, en el Palais Garnier, en los teatros y guiñoles, en las salas de cine, en los barrios de Montmartre y Montparnasse, en el Musée de l'Homme, en el Louvre, en la escuela, en la Sorbonne, en una exposición artística o en una velada internacional de filosofía, poesía y meditación en la Maison Rose. En cuanto al ocio y a la diversión, han sido conceptos reflejados claramente en los salones de baile, en el emblemático Moulin Rouge, en un lujoso casino, en un animado club de *jazz*, en una fiesta de disfraces celebrada en un molino de Montmartre, en una feria desbordada por los visitantes, en los suntuosos restaurantes y en las humildes tabernas, en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hipódromo o en el circo. Por otra parte, las ideas de libertad, de insumisión y de justicia se ligan al Palais de Justice, al Panthéon, al canal Saint-Martin, al Palais Royal, a la avenue des Champs-Élysées, a los espacios silvestres de la ciudad, al Arc de Triomphe, a la place Louis XV –posterior place de la Révolution y actual place de la Concorde–, a las calles convertidas en un patio de recreo infantil o en un espacio de celebración tras el fin de la I Guerra Mundial, a la embajada estadounidense o al pont de la Tournelle coronado por Sainte Geneviève.

3. En relación a la adecuación entre la escenografía y la narración, y a las características que consolidan dicho nexo, existen cuatro parámetros en los que se fundamenta la aparición de un espacio determinado en una película, de los cuales los dos primeros ya han sido comentados y el tercero será explicado en el punto número cinco:

   - Su idoneidad para portar una idea o un concepto.
   - Su capacidad para definir un área acotada de acción.
   - Su habilidad para definir las características de los personajes.
   - Su valor para definir un tiempo histórico.

   En relación al último parámetro, ponemos algunos ejemplos que nos permiten apreciar esta función. Como lugar representativo del pasado parisino, la fortaleza de la Bastille puede situarnos tanto en el contexto de la revolución francesa como en la ambientación del siglo XV recreada para escenificar la popular historia de Quasimodo y Esmeralda, donde también aparece como principal emblema la cathédrale Notre-Dame. Esta última, de hecho, se constituye como el principal referente urbano de las historias ubicadas en París en un contexto previo al siglo XX. También, las localizaciones son capaces de definir las historias y los cambios estructurales del tiempo presente, como refleja Tati expresando el contraste que ofrece la vida de M. Hulot en Saint-Maur, un típico barrio urbano que sobrevive al paso del tiempo, con respecto a los espacios modernos, cuadriculados y mecanizados de los Arpel. Además, los emplazamientos nos permiten configurar una visión de la metrópolis del futuro, como en el caso de *La jetée* (1962), donde se plantea el hecho de que la población ha tenido que asentarse en una red subterránea de galerías bajo Chaillot.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. El cine francés ha mostrado, históricamente, un comportamiento más rupturista que el cine de Hollywood. A través de sus películas, hemos podido viajar a las distopías del futuro, descubrir la ciudad a través de los ojos de la infancia, ser testigos del nacimiento de la ciencia ficción, sentir el poder crítico de la imagen, disfrutar del surgimiento de distintos movimientos artísticos, etc. Los autores que han desarrollado su actividad en esta cinematografía se han apoyado siempre en todo tipo de elementos urbanos, mostrando una gran predilección ya en los años 20 por todos aquellos que representaban la modernidad. El cine de Hollywood, sin embargo, parte de una mirada más tradicional y estática, que se encuentra encasillada en los estudios de rodaje y que toma como referente el gran símbolo de la historia parisina, la cathédrale Notre-Dame. En cualquier caso, la producción estadounidense ha sabido ir definiendo la imagen de una ciudad cautivadora y plagada de entornos variopintos. Por tanto, se ha ido construyendo un entramado de relatos más elaborados, en los que los personajes recorren, en muchos casos, una gran diversidad de sitios de la geografía urbana. Este hecho, sin embargo, convive con la representación de clichés, la construcción de personajes más simples o de historias más universales.

   En resumen, podemos decir que el cine francés ha estado ligado con mucha mayor frecuencia a la construcción de historias con una mayor complejidad, en oposición al cine de Hollywood basado comúnmente en fórmulas preexistentes. Sin embargo, este hecho es independiente del número de espacios urbanos que se incluyen en las películas y de la originalidad de los mismos, pues los autores de ambas cinematografías se han preocupado por mostrar una interesante variedad de lugares parisinos. Por una parte, encontramos el uso de localizaciones que se han convertido en espacios de referencia a lo largo de todas las décadas (el café, el *bistrot*, la *brasserie*, el hotel, el teatro, el salón nocturno, la estación de tren o la boca de metro); por otra parte, encontramos la aparición de los grandes referentes metropolitanos, como la Tour Eiffel o la place de la Concorde; y, en último lugar, observamos la inclusión de referentes puntuales, como la place Denfert Rochereau con el Lion de Belfort en la cinta estadounidense *The Man on the Eiffel Tower* (1949) o el passage du Grand Cerf y la galerie Vivienne en la película francesa *Zazie dans le métro* (1960). Es necesario puntualizar que, además, estas dos películas son dos de las obras de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muestra que ofrecen una mayor diversidad de espacios urbanos, lo que propicia que se incluyan entornos menos habituales.

5. Como anticipábamos, es posible afirmar que los espacios seleccionados por los distintos autores para emplazar sus historias tienen la capacidad de ofrecer una información muy detallada sobre las características de los personajes: el estatus social, la profesión, la edad, los hábitos, los gustos, los objetivos que se marcan, el estado anímico e, incluso, las circunstancias eventuales que forman parte de sus vidas. En consecuencia, es posible advertir una repetición en el uso de algunas localizaciones para situar cierto tipo de tramas que tienen puntos en común. A través de la procedencia geográfica de un personaje, somos capaces de advertir su posición socioeconómica. Por ejemplo, las zonas de Ménilmontant y Belleville han sido vinculadas con personajes que pertenecen a estratos más bajos o que desempeñan actividades delictivas. Por el contrario, el área de Passy, las zonas colindantes a la place Vendôme y el Triangle d'or son sitios ocupados por las clases más opulentas.

   En los casos en los que se ha querido incidir en la faceta cultural de la ciudad, la actividad se ha trasladado a los barrios de Montmartre o Montparnasse, o se han elegido localizaciones como el conservatorio de música, un atelier de arte, una librería, un teatro o una sala de cine. Todos estos lugares sirven igualmente de ejemplo como espacios donde se cultiva el gusto por algún tipo de expresión artística. En el ámbito de las actividades profesionales, encontramos que los personajes desarrollan su actividad en lugares variopintos como un teatro de títeres, una centralita telefónica, el Palais de Justice, el local de *striptease* Crazy Horse, la EURESCO o la Bolsa. En cuanto a la edad, resulta muy significativa la aparición de la Sorbonne, que se relaciona con la población joven y estudiantil, o de la École Communale de Garçons. En cuanto a los hábitos, pueden estar definidos por la frecuentación por parte de los personajes de algún tipo de establecimiento, como Chez Moustache en *Irma la Douce* (1963). Con respecto a los objetivos, uno de los casos más significativos se da en la película *Du rififi chez les hommes* (1955), en la que una banda organizada planea el robo de la joyería Mappin & Webb. En relación al estado anímico, nos sirve de paradigma la relación que se establece entre el río Sena y las tendencias suicidas de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personajes desesperados. Por último, como ejemplo de localización ligada a las circunstancias eventuales que vive un personaje, podemos referirnos a las entradas de Maria Gambrelli en la Prison de la Petite Roquete durante la investigación del asesinato de su amante en *A Shot in the Dark* (1964).

Como hemos podido observar, la continua evolución del cine como disciplina artística lleva a los autores a concebir múltiples planteamientos estéticos y de contenido. Por ello, cada relato necesita disponer de unos escenarios que refuercen sus mensajes y que contribuyan a crear un universo, generalmente verosímil, en el que los espectadores puedan sumergirse. Esto se traduce en un constante fenómeno de transformación en los modos de representación de la metrópolis. Para ilustrarlo, podemos poner algunos ejemplos de los temas y los espacios más peculiares de cada época.

Situándonos en los años 20, observamos cómo, en los orígenes de la ciencia ficción, la Tour Eiffel, icono de la modernidad, se convierte en la musa de este género, al tiempo en que participa del universo apocalíptico de una distopía futurista, representando la destrucción de la identidad parisina y, por antonomasia, de la identidad de Francia como modelo a nivel internacional. En el mismo periodo, las sórdidas callejuelas retratan un estado de pobreza y desigualdad que está lejos de extinguirse e, igualmente, las calles reflejan la euforia de la población tras al desenlace de la I Guerra Mundial. Por otra parte, el Palais Brongniart, sede de la Bolsa de París, es utilizado para diseñar una trama de intrigas financieras.

En la década de 1930, los enclaves turísticos de la ciudad se representan a sí mismos en la faceta de atraer la atención de los visitantes, en lo que supone un *tour* guiado en autobús, el primero que hemos detectado. En esta coproducción franco-alemana, *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932), somos testigos de cómo se produce el fenómeno turístico en la metrópolis, en relación a enclaves que hoy en día gozan de una gran trascendencia: el Palais Garnier, la Madeleine, la place de la Concorde, el Arc de Triomphe, el Sena, la Tour Eiffel, la cathédrale Notre-Dame y el Panthéon. Un tema representativo tratado en estos años es la crítica al comunismo. Con importantes dosis de ironía, la estrategia de Ernst Lubitsch es crear una historia con un trasfondo romántico y en la que se juega con la opulencia de los entornos parisinos. En último lugar, nos referimos a las apariciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del canal Saint-Martin vinculadas a las ideas de libertad y de muerte. Esta última también puede ser entendida como una variante de la primera, pues se expresa la noción de liberación en relación al suicidio.

El cine de la década de 1940 se encuentra sumido en un halo de sordidez que emana de las películas de intrigas y asesinatos, y de las obras que muestran una clara preocupación por el ascenso de los fascismos, temática que experimenta con el paso de los años un gran arraigo en el género bélico. Como rasgo característico de estos filmes, encontramos una importante presencia de la ambientación nocturna. Además, en la producción dirigida por Lewis Milestone, el Arc de Triomphe se utiliza para definir la identidad y la resistencia del pueblo francés. Por otra parte, al final de este periodo, encontramos una obra paradigmática que invierte esta tendencia. En *Rendez-vous de juillet (*1949), los jóvenes parisinos, emancipados de cualquier convencionalismo, expresan sus desbordantes deseos de libertad a través de los variados entornos metropolitanos

En los años 50, la capital francesa se ve sumida en la sordidez de la ocupación, de nuevo, reflejada a través de una ambientación nocturna. En este contexto, se señalan dos de los referentes que representan la identidad de la ciudad: el Panthéon y el pilar coronado por una estatua de Sainte Geneviève del pont de la Tournelle. Otros tres aspectos de gran interés que se dan en este periodo son: la presentación de la urbe como un gran patio de recreo infantil; el abundante uso de clichés e iconos de gran reconocimiento en el género del musical, formato que por aquellos años encontraba un gran respaldo por parte del público; y la tendencia a abandonar los artificios de los estudios de rodaje para cada vez ahondar con mayor profundidad en los recónditos rincones del París real.

En el último periodo estudiado, el de la década de 1960, la sala de cine es el emplazamiento que representa al cineasta cinéfilo, Jean-Luc Godard, que de este modo recalca su presencia dentro del propio filme. En la cinta de Chris Marker, el Arc de Triomphe destruido es el símbolo que ejemplifica el fracaso de la sociedad francesa en sus acciones y propósitos. También trata el tema de la identidad Louis Malle, quien se pregunta por la representatividad de los símbolos urbanos. Además, las localizaciones alejadas de la urbe se constituyen como la pieza clave para la creación de tramas con grandes dosis de suspense. Por otra parte, en estos años, ostentan una presencia destacada

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los espacios relacionados con la temática de la sexualidad y la prostitución: el burdel de Madame Anaïs en *Belle de jour* (1967*)*, el local de *striptease* Crazy Horse en *What's New, Pussycat?* (1965) y el Hôtel Casanova en *Irma la Douce* (1963).

En definitiva, tras el estudio de la muestra constituida por 50 película, se ha podido corroborar que el planteamiento de cada cineasta se corresponde con una visión muy personal de la concepción de la ciudad y de la estructura narrativa. Igualmente, es posible determinar que el cine constantemente se alude a sí mismo, crece, madura y se arriesga, planteando nuevos paradigmas que no dejan impasible al espectador. Además, es posible afirmar que las particulares visiones creadas por los cineastas sobre la urbe parisina han influenciado determinantemente en la creación de un imaginario internacional. Estas también han influido en cómo se han planteado las nuevas representaciones de la ciudad, que han tomado como ejemplo fórmulas exitosas preexistentes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Referencias bibliográficas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Aguilar, C. (2011). *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.

Alonso, F. (1991). *King Vidor*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

American Film Institute (2016). *Catalog of Feature Films*. Recuperado de http://www.afi.com/members/catalog/

Andréu, J. (2001). Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. Recuperado de http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf

Andrew, D. (2005). Casque d'or, casquettes, a cask of ageing wine: Jacques Becker's Casque d'or (1952). En S. Hayward & G. Vincendeau (Eds.), *French film: texts and contexts* (pp. 112-126). Londres: Routledge.

Aragón, T. (2006). *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati.* Málaga: Universidad de Málaga.

Arribas, J. (1984). Truffaut a través de sus textos. En Equipo Reseña (Ed.), *François Truffaut: Cineasta* (pp. 151-187). Bilbao: Ediciones Mensajero.

Atelier parisien d'urbanisme (2001). *Paris en marches. Les escaliers des rues de Paris*. Recuperado de http://www.apur.org/sites/default/files/documents/38.pdf

Aubert, M. & Seguin, J. C. (Eds.) (1996). *La production cinématographique des frères Lumière*. París: Bibliothèque du film.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona: Paidós.

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.

Barbe, N., Chaudat, P. & Chevalier, S. (Eds.) (2002). *Filmer la ville.* Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises.

Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Barroso, M. A. (2010). *Las 100 mejores películas francesas de la historia del cine*. Madrid: Cacitel.

Baudelaire, C. (1982). *Las flores del mal*. Madrid: Visor Libros.

Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bazin, A. (1973). *Jean Renoir*. Madrid: Artiach.

Belmans, J. (1977). *La ville dans le cinéma: de Fritz Lang à Alain Resnais*. Bruselas: A. de Boeck.

Benjamin, W. (2007). *Libro de los Pasaje*s. Madrid: Akal.

_____ (2013). *París*. Madrid: Casimiro libros.

Berganza, M.R. & Ruiz, J.A. (2005). *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill.

Bergfelder, T., Harris, S. & Street, S. (2007). *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Barillet, J., Heitz, F., Louguet, P. & Vienne, P. (Eds.) (2005). *La ville au cinéma.* Arras: Artois presses université.

Bernal, J. (2005). Al final de la escapada. Jean-Luc Godard. *Dirigido por...: Revista de cine, 341,* 60-61.

Bernardoni, J. (1985). *George Cukor: a critical study and filmography*. Jefferson: McFarland & Company.

Bertetto, P. (1977). *Cine, fábrica y vanguardia*. Barcelona: Gustavo Gili.

Béziat, F. (Dir.). (2013). *París, los locos años veinte*. París: Program 33.

Bibliothèque nationale de France. Recuperado de http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bingham, A. (2011). Flight of the red balloon. En M. Block (Ed.), *World Film Locations: Paris* (pp. 114-115). Bristol: Intellect.

Binh, N. T. (2005). *Paris au cinéma. La vie rêvée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain*. París: Parigramme.

_____ (Ed.) (2010). *Monuments stars du 7e art*. París: Éditions du patrimoine et Centre des monuments nationaux.

Block, M. (Ed.) (2011). *World Film Locations: Paris*. Bristol: Intellect.

Boespflug, B. & Billon, B. (2014). *Paris fait son cinéma*. París: Éditions du Chêne.

Boujut, M. (1994). Cinéma, villes ouvertes: Paris. En F. Niney (Ed.), *Visions urbaines. Villes d'Europe a l'ecran* (pp. 28-30). París: Éditions du Centre Pompidou.

Brisset, D. E. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Brode, D. (1993). *Las películas de Woody Allen*. Barcelona: Odín Ediciones.

Buxó, Mª J. & De Miguel, J. M. (Eds.) (1999). *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión.* Barcelona: Proyecto A Ediciones.

Calvo, A. (2009). Un globo rojo puede no ser un globo rojo. *Dirigido por...: Revista de cine, 387,* 34-35.

Camarero, G. (Ed.) (2013). *Ciudades europeas en el cine*. Madrid: Akal.

_____ (2013). Escenarios para el reencuentro. En G. Camarero (Ed.), *Ciudades europeas en el cine* (pp. 5-14). Madrid: Akal.

Caparrós, J. M. (1994). *100 grandes directores de cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Carmelitas Descalzos (2011). *Los Carmelitas Descalzos restablecen su presencia en el corazón de París*. Recuperado de http://www.carmelitasdescalzos.com/ampliar-noticia/los-carmelitas-descalzos-restablecen-su-presencia-en-el-corazon-de-paris#.VbFvQbPtmkp

Carmona, R. (2000). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Carné, M. (1988). *Les Enfants du Paradis. Marcel Carné and Jacques Prévert*. Londres: Faber and Faber.

_____ (1999). *Les Enfants du Paradis. Le scénario original de Jacques Prévert. Un film de Marcel Carné.* París: Jean-Pierre de Monza.

Carreras, C. & Crespo, C. (Eds.) (1998). *Cien años de cine: la fábrica y los sueños*. Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información.

Casas, Q. (1995). El recambio generacional: los nuevos cineastas. En J. E. Monterde & E. Riambau (Eds.), *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)* (pp. 101-144). Madrid: Cátedra.

_____ (2001). Edgar G. Ulmer. Pesadillas en formato "B". *Dirigido por...: Revista de cine, 305,* 60-69.

_____ (2006). *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

_____ (2010). Clouzot, Becker, Bresson. La gran era del cine francés. *Dirigido por...: Revista de cine, 399,* 80-83.

_____ (2011). Georges Franju. Poesía y realismo. *Dirigido por...: Revista de cine, 411,* 42-55.

Casetti, F. (1994). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra.

Casetti, F. & Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castro, A. (1993a). William Dieterle. Un director a descubrir. *Dirigido por...: Revista de cine, 215,* 54-60.

_____ (1993b). Lewis Milestone. El compromiso como estilo. *Dirigido por...: Revista de cine, 216,* 58-63.

_____ (1993c). Irma la dulce. *Dirigido por...: Revista de cine, 217,* 72-75.

_____ (2004). Rififí. Jules Dassin. *Dirigido por...: Revista de cine, 340,* 54-55.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Centre de Ressources et d'Information de l'Ambassade des Etats-Unis d'Amérique en France (s.f.). *La France vue par Hollywood.* Recuperado de http://photos.state.gov/libraries/france/45994/irc/filmsfr.pdf

Cerisuelo, M. (2012). Lubitsch, Parisian touch. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 54-69). París: Skira Flammarion.

Chierichetti, D. (1997). *Mitchell Leisen. Director de Hollywood*. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Filmoteca Española.

Chion, M. (2006). *The films of Jacques Tati*. Toronto: Guernica Editions.

Cinémathèque française (2013). *Catalogue des restaurations et tirages de la cinémathèque française.* Recuperado de http://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/index.php

Cinémathèque française (2014). *Répertoire des critiques, historiens et théoriciens du cinéma.* Recuperado de http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/

Ciné-Ressources. Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma. Recuperado de http://www.cineressources.net/recherche_t.php

Ciné-Ressources. Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma. *Répertoire des fonds d'archives.* Recuperado de http://www.cineressources.net/repertoires/archives/

Colvile, G. M. M. (2011). A Parisian Pari. Agnès Varda's Cléo de 5 à 7. En M. Block (Ed.), *World Film Locations: Paris* (pp. 66-67). Bristol: Intellect.

Courtade, F. (1978). *Les malédictions du cinéma français. Une histoire du cinéma français parlant (1928-1978)*. París: Éditions Alain Moreau.

Cousins, M. (2015). *Historia del cine*. Blume: Barcelona.

Creton, L. & Feigelson, K. (Eds.) (2007). *Villes cinématographiques. Ciné-lieux.* París: Presses Sorbonne nouvelle.

Cristóbal, R. (Ed.) (2000). *Luis Buñuel. Los primeros 100 años*. Huelva: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cuéllar, C. A. (Ed.) (1999). *Jacques Tati. Humor y cine moderno*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

_____ (1999). La obra cinematográfica de Jacques Tati. En C. A. Cuéllar (Ed.), *Jacques Tati. Humor y cine moderno* (pp. 13-28). Valencia: Ediciones de la Mirada.

Dalmau, R. & Galera, A. (2007). *Ciudades del cine*. Barcelona: Raima Edicions.

De Baecque, A. (Ed.) (2012). *Paris vu par Hollywood*. París: Skira Flammarion.

_____ (2012a). La Révolution française vue par Hollywood. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 34-49). París: Skira Flammarion.

_____ (2012b). Dans les rues de Paris: Hollywood et la Nouvelle Vague. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 188-207). París: Skira Flammarion.

De Buyer, X. & Bibal, F. (1987). *Fontaines de Paris*. París: Vilo

De Diego, R. (2009). París se hace poema. *Anales de Filología Francesa, 17*, 101-116.

Delage, C. (2012). Griffith à distance de Paris. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 28-33). París: Skira Flammarion.

Delcroix, O. (2011, mayo 11). Woody Allen: «Ma lettre d'amour à Paris». *Le Figaro*. Recuperado de http://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2011/05/10/03011-20110510ARTFIG00572-woody-allen-ma-lettre-d-amour-a-paris.php

De Lépinay, J. Y. (2012). Eiffel Power. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 16-25). París: Skira Flammarion.

De los Ángeles, A. (2010). El París de Cléo. Valor documental en el filme de Agnès Varda Cléo de 5 à 7 (1961). *Lars. Cultura y ciudad, 21,* 63-67.

Descure, V. & Casazza, C. (2003). *Ciné Paris. 20 balades sur des lieux de tournages mythiques*. París: Éditions Hors Collection.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dixon, W. W. (1997). *The films of Jean-Luc Godard*. Albany: State University of New York Press.

_____ (2013). *Cinema at the Margins*. Londres: Anthem Press.

Domínguez, O. (1998). Las ciudades soñadas: París y Viena. En C. Carreras & C. Crespo (Eds.), *Cien años de cine: la fábrica y los sueños* (pp. 171-180). Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información.

Douchet, J. & Nadeau, G. (1987). *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*. París: Éditions du May.

Dreux, E. (2012). Les fantômes de Jacques Clouseau: le Paris de Blake Edwards. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 208-215). París: Skira Flammarion.

Druart, A. (2006). *Paris s'affiche*. París: Intemporel.

Dubreuil, M. (2012). Paris, la ville-temps de Woody Allen. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 246-259). París: Skira Flammarion.

Dumas, A. (2004). *Los tres mosqueteros*. Quito: Libresa.

Dumont, H. (1994). *William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico*. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Filmoteca Española.

Ebert, R. (2006). *Las grandes películas 2. Otras 100 películas imprescindibles*. Barcelona: Ma non troppo.

Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.

Eisenschitz, B. (2006). Los Atalante. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, 52,* 104-120.

Eyman, S. (1999). *Ernst Lubitsch: Risas en el paraíso*. Madrid: Plot Ediciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fanelli, G. & Gargiani, R. (2008). *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.

Faulkner, C. (2007). *Jean Renoir. Conversación con sus películas 1894-1979*. Colonia: Taschen.

Ferla, L. (2012). El maquinismo urbano hecho celuloide (1925-1936). *Cuadernos de Historia Contemporánea, 34*, 207-224. DOI: 10.5209/rev_CHCO.2012.v34.40068

Fernández, S. (2009). El vuelo del globo rojo. *Cameraman: Revista técnica cinematográfica, 31*, 22-29.

Fernández, T. (2008). La comedia según Mitchell Leisen. *Dirigido por...: Revista de cine, 383,* 72-79.

Ferrari, J.C. (2012). La Parisienne et le désir américain. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 70-83). París: Skira Flammarion.

Ferré, P. (2001). Ciudad, cine, comunicación. *Inmediaciones de la comunicación, 3*, 55-60.

Filmaffinity (2017). Recuperado de http://www.filmaffinity.com/es/main.html

Flores, M. J. & Parejo, N. (2013, diciembre). *Funny Face y Blow Up: dos paradigmas del diálogo entre fotografía de moda y cine*. Trabajo presentado en el V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna, Tenerife. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/132_Flores.pdf

Fonte, J. (2012). *Woody Allen*. Madrid: Cátedra.

Forum des images. *Les collections de films du Forum des images.* Recuperado de: http://collections.forumdesimages.fr/

Gallica - Bibliothèque nationale de France. Recuperado de http://gallica.bnf.fr/?lang=ES

Gámir, A. & Manuel, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la A.G.E., 45,* 157-190.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gámir, A. (2013). Produciendo lugares: Industria cinematográfica e imaginario espacial. *Anales de Geografía, 33*(1), 33-61.

García, F. & Pavés, G. M. (Eds.) (2014). *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra.

_____ (2014). La ciudad en el cine. Entre la realidad y la ficción. En F. García & G. M. Pavés (Eds.), *Ciudades de cine* (pp. 9-31). Madrid: Cátedra.

García, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Getty Images (2017). *Masque, passage du Grand Cerf*. Recuperado de http://www.gettyimages.es/license/452144478

Gillain, A. (2005). The script of delinquency: François Truffaut's Les 400 coups (1959). En S. Hayward & G. Vincendeau (Eds.), *French film: texts and contexts* (pp. 142-157). Londres: Routledge.

Gispert, E. (1998). *François Truffaut. Los cuatrocientos golpes*. Barcelona: Paidós.

Gleizes, D. (Ed.) (2005). *L'oeuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval.

Goble, A. (1999). *The Complete Index to Literary Sources in Film*. Londres: Bowker Saur.

Gómez, A. (Ed.) (2011). *Picasso: cine y arte*. Málaga: Fundación Picasso.

_____ (2011). Experimentos cinemáticos. René Clair vs Fernand Léger. En A. Gómez (Ed.), *Picasso: cine y arte* (pp. 29-50). Málaga: Fundación Picasso.

González, P. (2008). *El cine mudo*. Barcelona: Editorial UOC.

Google Maps. Recuperado de https://www.google.es/maps

Gorostiza, J. (1997). *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Grenville, J. A. S. (1991). *La Europa remodelada, 1848-1878*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gubern, R. (1974). *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets.

_____ (1998). *Historia del cine.* Barcelona: Lumen.

Guillén, C. (1998). Belle de Jour. Viridiana se ha hecho mayor. *Nickel Odeon, 13,* 176-177.

Hackel, K. (2011). The red balloon. En M. Block (Ed.), *World Film Locations: Paris* (pp. 18-19). Bristol: Intellect.

Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad.* Madrid: Akal.

Hayward, S. (1996). *French national cinema*. Londres: Routledge.

Hayward, S. & Vincendeau, G. (Eds.) (2005). *French film: texts and contexts*. Londres: Routledge.

Heredero, C. F. (1996). Los directores: el relevo generacional. En C. F. Heredero & C. Torreiro (Eds.), *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina* (pp. 107-150). Madrid: Cátedra.

Heredero, C. F. & Torreiro, C. (Eds.) (1996). *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid: Cátedra.

Heredero, C. & Reviriego, C. (2009). Entre la intuición y el conocimiento. *Cahiers du cinéma: España 22*, 10-14.

Herrero, F. J. (Ed.) (2012). *Elegir dónde publicar. Transferencia de la investigación en Comunicación.* Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.

Hillairet, P., Lebrat, C. & Rollet, P. (Eds.) (1985). *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983*. París: Paris experimental.

Hillairet, P. (1985). Un homme court sur les Champs-Elysées. Petite nomenclature cinégraphique de Paris. En P. Hillairet, C. Lebrat & P. Rollet (Eds.), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983* (pp. 57-66). París: Paris experimental.

Hopp, G. (2001). *Billy Wilder*. Harpenden: Pocket Essentials.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hueso, A. L. (1988). El cine y su vinculación al mundo urbano. En R. Villares (Ed.), *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia* (pp. 375-389). Santiago de Compostela: Tórculo Edicións.

_____ (2013). Ciudades europeas ante el objetivo de la vanguardia. En G. Camarero (Ed.), *Ciudades europeas en el cine* (pp. 15-26). Madrid: Akal.

_____ (2014). París. Fantasía y realidad en las márgenes del Sena. En F. García & G. M. Pavés (Eds.), *Ciudades de cine* (pp. 271-290). Madrid: Cátedra.

Igartua, J.J. & Humanes, M.L. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social.* Madrid: Editorial Síntesis.

Iglesias, E. (2012). Georges Franju. Vigencia de un legado. *Caimán. Cuadernos de cine, 9*, 80-81.

IMDb. Internet Movie Database (2017). Recuperado de http://www.imdb.com/

Ingram, R. (2008). *François Truffaut. Cineasta 1932-1984*. Colonia: Taschen.

Institut national d'histoire de l'art. Recuperado de http://www.inha.fr/fr/index.html

Isenberg, N. (2014). *Edgar G. Ulmer: A Filmmaker at the Margins*. Berkeley: University of California Press.

Jeancolas, J. P. (2005). Beneath the despair, the show goes on: Marcel Carné's Les Enfants du paradis (1943-5). En S. Hayward & G. Vincendeau (Eds.), *French film: texts and contexts* (pp. 78-88). Londres: Routledge.

_____ (1997). *Historia del Cine Francés*. Madrid: Acento Editorial.

Jeanne, R. & Ford, C. (1994). *Historia ilustrada del cine, 3. El cine de hoy (1945-1965)*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1995). *Historia ilustrada del cine, 1. El cine mudo (1895-1930)*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1997). *Historia ilustrada del cine, 2. El cine sonoro (1927-1945)*. Madrid: Alianza Editorial.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jiménez, J. A. (2005). Un clásico del policíaco europeo. *Dirigido por...: Revista de cine, 351,* 42-43.

Joric, C. (2014). Moulin Rouge. *Historia y vida, 559,* 56-63.

Jousse, T. & Paquot, T. (Eds.) (2005). *La ville au cinéma.* París: Cahiers du cinéma.

Kale, G. (2005). Interacción del cine y la arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX. *Bifurcaciones, 3*. Recuperado de http://www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm

_____ (2013). De Antonioni a Godard: sobre las emociones evocadas por el espacio como imagen fílmica. *Bifurcaciones, 12*. Recuperado de http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/de-antonioni-a-godard/

Kovacsics, V. & Marín, D. (2013). *París de cine.* Barcelona: Lunwerg Editores.

Lamet, P. M. (1984). Los cuatrocientos golpes (1959). En Equipo Reseña (Ed.), *François Truffaut: Cineasta* (pp. 71-74). Bilbao: Ediciones Mensajero.

Landazuri, M. (2011). La Bohème. En *San Francisco Silent Film Festival*. Recuperado de http://www.silentfilm.org/archive/la-boheme

Lapeña, O. (2007, octubre). *La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado*. Trabajo presentado en el Congreso Internacional "Imagines": La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Universidad de La Rioja, Logroño. Recuperado de http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2663355

Leroy, S. (s.f.). Ménilmontant. En *Catalogue des Restaurations et Tirages de la Cinémathèque Française*. Recuperado de http://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=102657#autour-du-film

Lictevout, H. (1999). Jacques Tati, observador de una sociedad en mutación. En C. A. Cuéllar (Ed.), *Jacques Tati. Humor y cine moderno* (pp. 55-62). Valencia: Ediciones de la Mirada.

Londei, E. F. (1982). *La Parigi di Haussmann.* Roma: Edizioni Kappa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

López, E. (1999). *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal.

Losilla, C. (1997). Mitchell Leisen. La subversión invisible. *Dirigido por...: Revista de cine, 260,* 42-47.

_____ (1998). Ariane. *Dirigido por...: Revista de cine, 266,* 70-71.

_____ (2000). Un cineasta esencial. Robert Bresson. *Dirigido por...: Revista de cine, 287,* 52-59.

_____ (2003). Mi tío de Jacques Tati. *Dirigido por...: Revista de cine, 325,* 70-73.

_____ (2006). La espiral es un rostro de mujer. En M. L. Ortega & A. Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (pp. 139-148). Madrid: T&B Editores.

Lubitsch, E. (2000). La carrera de Lubitsch en una carta donde repasa su obra. *Nickel Odeon, 18,* 50-57.

Luque, R. (2005). *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*. Madrid: Ocho y medio.

Mairie de Paris. *Paris*. Recuperado de http://paris.fr/

Mairie de Paris (s.f.). Paris, je t'aime. *Parcours cinéma dans Paris, 1*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=20800

Mairie de Paris (s.f.). Le diable s'habille en Prada. *Parcours cinéma dans Paris, 2*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=23170

Mairie de Paris (s.f.). La Môme. *Parcours cinéma dans Paris, 3*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=27474

Mairie de Paris (s.f.). Ratatouille. *Parcours cinéma dans Paris, 4*. Recuperado de http://www.paris.fr/portail/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=31233

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mairie de Paris (s.f.). Rush Hour 3. *Parcours cinéma dans Paris, 5*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=33825

Mairie de Paris (s.f.). Paris. *Parcours cinéma dans Paris, 6*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=50389

Mairie de Paris (s.f.). Musée Haut, Musée Bas. *Parcours cinéma dans Paris, 7*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=61901

Mairie de Paris (s.f.). Chéri. *Parcours cinéma dans Paris, 8*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=66838

Mairie de Paris (s.f.). L'armée du crime. *Parcours cinéma dans Paris, 9*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=73277

Mairie de Paris (s.f.). Le petit Nicolas. *Parcours cinéma dans Paris, 10*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=74261

Mairie de Paris (s.f.). Gainsbourg (vie héroïque). *Parcours cinéma dans Paris, 11*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=78909

Mairie de Paris (s.f.). Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec. *Parcours cinéma dans Paris, 12*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=82988

Mairie de Paris (s.f.). Minuit à Paris. *Parcours cinéma dans Paris, 13*. Recuperado de http://www.v2asp.paris.fr/commun/v2asp/v2/MIDNIGHTinPARIS_internet.pdf

Mairie de Paris (s.f.). Un monstre à Paris. *Parcours cinéma dans Paris, 14*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=106723

Mairie de Paris (s.f.). Hugo Cabret. *Parcours cinéma dans Paris, 15*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=109751

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mairie de Paris (s.f.). Le Paris d'Agnès Varda. *Parcours cinéma dans Paris, 16*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=122784

Mairie de Paris (s.f.). L'écume des jours. *Parcours cinéma dans Paris, 17*. Recuperado de http://www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=129224

Mairie de Paris (s.f.). Chocolat. *Parcours cinéma dans Paris, 18*. Recuperado de http://labs.paris.fr/commun/pdf/chocolat.pdf

Marañón, C. (2009). La leyenda del globo rojo. *Cinemanía*, *162*, 32.

Marchand, B. (1993). *Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle*. París: Éditions du Seuil.

Marías, M. (2000). Lubitsch amordazado. *Nickel Odeon, 18,* 6-15.

_____ (2001). George Sidney. El sublimador de la vulgaridad. *Nickel Odeon, 25,* 106-107.

Marie, M. (1985). Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague. En P. Hillairet, C. Lebrat & P. Rollet (Eds.), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983* (pp. 51-56). París: Paris experimental.

_____ (2001). La thématique urbaine dans les films. En G. Cladel, K. Feigelson, J. M. Gévaudan, C. Landais & D. Sauvaget (Eds.), *Le Cinéma dans la cité* (pp. 51-56). París: Éditions du Félin.

_____ (2005). 'It really makes you sick!' Jean-Luc Godard's À bout de souffle (1959). En S. Hayward & G. Vincendeau (Eds.), *French film: texts and contexts* (pp. 158-173). Londres: Routledge.

Marinero, M. (1981). Persigan a Godard. En M. J. Arévalo, J. M. Carreño, M. Marías & M. Marinero (Eds.), *Jean Luc Godard* (pp. 89-112). Madrid: Ediciones JC.

Marinone, I. (2006). Jean Vigo: un cineasta impregnado de anarquismo. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, 52,* 22-41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Martín, F. G. (2014). Las ciudades fantasma en el western. Los asentamientos de la muerte. En F. García & G. M. Pavés (Eds.), *Ciudades de cine* (pp. 467-492). Madrid: Cátedra.

Martín, J. J. & Rubio, A. R. (1991). *Cine y Revolución Francesa*. Madrid: Rialp.

Marzal, J. J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

_____ (2013). Cine y fotografía. La poética del Punctum en El muelle de Chris Marker. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 12*, 52-61.

Mascarenhas, J. (2010). El cosmos parisino de Jacques Tati en Playtime. En F. Salvador (Ed.), *Cine y cosmopolitismo* (pp. 85-98). Santa Cruz de Tenerife: Intramar.

_____ (2011). El atlas de París de Sacha Guitry: coleccionando historias de la historia en una articulación escalar. En F. Salvador (Ed.), *Cine y ciudades* (pp. 33-50). Santa Cruz de Tenerife: Intramar.

_____ (2013). Entre Guitry y Tati. Construyendo dos Atlas de París. En G. Camarero (Ed.), *Ciudades europeas en el cine* (pp. 185-202). Madrid: Akal.

Matji, M. (1992). *Charles Chaplin*. Barcelona: Editorial Labor.

McCann, G. (1990). *Woody Allen. El genio de a pie*. Madrid: Espasa Calpe.

McMahan, A. (2011). Paris in the films of Alice Guy-Blaché (1896-1907). En M. Block (Ed.), *World Film Locations: Paris* (pp. 26-27). Bristol: Intellect.

Méndiz, A. (2011, diciembre). *Emplazamiento de ciudades en el cine ("City placement"): una estrategia de doble sentido entre la producción cinematográfica y la industria del turismo*. Trabajo presentado en el III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna, Tenerife. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IIICILCS/094_Mendiz.pdf

Ministerio de educación, cultura y deporte. *Base de datos de películas calificadas.* Recuperado de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es

Miret, R. (2005). L'Atalante. Jean Vigo. *Dirigido por…: Revista de cine, 341,* 48-49.

_____ (2011). L'Argent. Marcel L'Herbier (1928). *Dirigido por...: Revista de cine, 409,* 96-97.

Monterde, J. E. & Riambau, E. (Eds.) (1995). *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra.

Monterde, J. E. (2004). París, bajos fondos. Jacques Becker. *Dirigido por…: Revista de cine, 340*, 48-49.

Musée du Louvre. Recuperado de http://www.louvre.fr/

Musée du Louvre. *Histoire du Louvre*. Recuperado de http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre

Musée Rodin. *El beso*. Recuperado de http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/el-beso

Muséum national d'Histoire naturelle (2017). *Xylothèque*. Recuperado de http://www.mnhn.fr/fr/collections/ensembles-collections/botanique/xylotheque

Nasrine, S. & Magana, J. (Eds.) (2015). *Architecture et cinéma.* Gollion: Infolio.

Navarro, A. (2014). París visto por Cédric Klapisch. Entre la realidad y el simbolismo. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, 9*, 171-189.

_____ (2015). La poética de los paisajes parisinos transitados por un globo rojo y un niño. En A. Gómez & A. Melendo (Eds.), *Paisajes visuales* (pp. 43-56). La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.

_____ (2016). Escenarios parisinos para un reencuentro antes del atardecer. *Galería Abierta. Revista de arte contemporáneo, 2*, 40-45.

Navarro, A. & Parejo, N. (2014, diciembre). *París, musa cinematográfica en la década de 1920.* Trabajo presentado en el VI Congreso Internacional Latina de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Comunicación Social, Universidad de La Laguna, Tenerife. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/2014_actas/113_Navarro.pdf

Navarro, A. J. (2004). Dos clásicos del cine francés: Les enfants du paradis y Les portes de la nuit. *Dirigido por...: Revista de cine, 338*, 68-71.

Nebout, J. (1992). *Les cariatides de Paris*. París: Éditions Hervas.

Neumann, D. (Ed.) (1996). *Film architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner*. Múnich: Prestel.

_____ (1996a). Mon Oncle. En D. Neumann (Ed.), *Film architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner* (p. 136). Múnich: Prestel.

_____ (1996b). Playtime. En D. Neumann (Ed.), *Film architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner* (pp. 140-142). Múnich: Prestel.

Neupert, R. (2009). *Wisconsin Studies in Film History of the French New Wave Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.

Niney, F. (Ed.) (1994). *Visions urbaines. Villes d'Europe a l'ecran*. París: Éditions du Centre Pompidou.

Ortega, M. L. & Weinrichter, A (2006). Introducción: itinerarios y bifurcaciones. En M. L. Ortega & A. Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (pp. 13-54). Madrid: T&B Editores.

Ortiz, A. (2000). Cléo de 5 a 7. La muerte y la doncella. *Banda aparte. Formas de ver*, *19*, 23-26.

Padberg, M. (2013). *París. Arte y arquitectura*. Potsdam: H. F. Ullmann.

Palomero, R., Pascual, A. & De Montgolfier, B. (1985). París. En *Gran Larousse Universal* (Vol. 16, pp. 9690-9708). Barcelona: Plaza & Janés.

Paredes, I. (2010). Comedia y sátira política. Ninotchka. *Dirigido por...: Revista de cine, 405,* 74-75.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Parejo, N. & Gómez, F. J. (Eds.) (2013). *El análisis de textos audiovisuales: construcción teórica y análisis aplicado*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.

Pedraza, P. & López, J. (1999). ¿A dónde va Mi tío? En C. A. Cuéllar (Ed.), *Jacques Tati. Humor y cine moderno* (pp. 41-54). Valencia: Ediciones de la Mirada.

Perales, F. (1998). El espacio en el cine de John Ford (Ford o los dos espacios). En C. Carreras & C. Crespo (Eds.), *Cien años de cine: la fábrica y los sueños* (pp. 328-335). Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información.

Pérez, A. A. (1984). La obra cinematográfica de François Truffaut. En Equipo Reseña (Ed.), *François Truffaut: Cineasta* (pp. 5-66). Bilbao: Ediciones Mensajero.

Perez, V. & Durant, P. (2011). *Le Paris du cinéma. Guide illustré de la Ville Lumière. 800 adresses liées au septième art*. Lausana: Favre.

Pérez, M. A., Bermúdez, E. & Del Pino, A. (1998). Las ciudades visibles: la experiencia urbana en el cine. En C. Carreras & C. Crespo (Eds.), *Cien años de cine: la fábrica y los sueños* (pp. 38-45). Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información.

Perivolaropoulou, N. (2009). Entre textes urbains et critique cinématographique: Kracauer scénariste de la ville. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, 14,* 19-35. DOI: 10.7202/044407ar

Perraton, C. & Jost, F. (Eds.) (2003). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains.* París: L'Harmattan.

Piñuel-Raigada, J. L. (2011): *La docencia y la investigación universitarias en torno a la Comunicación como objeto de estudio en Europa y América Latina.* Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.

Prouty, R. (1996). The Well-Furnished Interior of the Masses: Kirsanoff's "Menilmontant" and the Streets of Paris. *Cinema Journal, 36*(1), 3-17.

Quijano, D. (2011). Causas y consecuencias de los 'Grands Travaux' de Haussmann en París. *Clío, 37*. Recuperado de: http://clio.rediris.es/n37/articulos/articulos_quijano.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Quintana, A. (1998). *Jean Renoir*. Madrid: Cátedra.

_____ (2002a). Jacques Becker. *Dirigido por…: Revista de cine, 308,* 58-68.

_____ (2002b). Henri-Georges Clouzot. Una cierta poética de la maldad. *Dirigido por…: Revista de cine, 311,* 60-72.

_____ (2005). Moulin Rouge. *Dirigido por…: Revista de cine,* 344, 66-67.

_____ (2006a). La inevitable influencia de Jean Vigo. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, 52,* 10-13.

_____ (2006b). L'Atalante y las raíces del cine moderno. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, 52,* 86-103.

_____ (2009). El globo rojo de Lamorisse. *Cahiers du cinéma: España 22*, 14.

Ramírez, J. A. (1993). *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial.

Rentero, J. C. (1999). *Billy Wilder. La romántica amargura de un cínico*. Madrid: Ediciones JC Clementine.

Riambau, E. (1998). *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós.

Rodríguez, E. (2013). Adolescentes en el cine. *Revista de Estudios de Juventud, 101*, 19-33.

Rodríguez, H. J. (1997). Entre la celda y la muerte. *Banda aparte. Formas de ver, 6,* 10-16.

_____ (1999). Robert Bresson: una casa sin ventanas. *Trama y fondo, 7,* 95-100.

_____ (2005). Cleo de 5 a 7. Agnès Varda. *Dirigido por…: Revista de cine, 349,* 62-63

Rodríguez, L., Fraiz, J. A. & Alén, E. (2014). El turismo cinematográfico como tipología emergente del turismo cultural. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 12*(1), 159-171.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Romaguera, J. & Alsina, H. (Eds.) (1998). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra.

Roud, R. (2006). La orilla izquierda. Marker, Varda, Resnais. En M. L. Ortega & A. Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (pp. 224-226). Madrid: T&B Editores.

Rubio, M. (2000). La realidad y el deseo (ocho reflexiones sobre Ernst Lubitsch). *Nickel Odeon, 18,* 16-24.

_____ (2001). Un poeta llamado Vincente Minnelli. *Nickel Odeon, 25,* 108-113.

_____ (2002). Irma la Dulce y Alexandre Trauner. *Nickel Odeon, 27,* 242-246.

Sadoul, G. (1972). *Dictionary of films*. Berkeley: University of California Press.

Salvador, F. (Ed.) (2010). *Cine y cosmopolitismo. Aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*. Santa Cruz de Tenerife: Intramar.

_____ (Ed.) (2011). *Cine y ciudades*. Santa Cruz de Tenerife: Intramar.

Sánchez, A. (1984). *Luis Buñuel: obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C.

Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

Sánchez, J. J. (2005). Análisis de contenido cuantitativo de medios. En M.R. Berganza & J.A. Ruiz (Eds.), *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación* (pp. 207-228). Madrid: McGraw Hill.

_____ (2007). Fantasías urbanas en el cine de los años veinte. *Lars. Cultura y ciudad, 7,* 23-25.

Santiago, J. M. (2005). Las damas del Bosque de Bolonia. *Versión Original: Revista de cine, 131,* 12-15.

Schor, R. (2007). L'image des Allemands dans la France de l'entre-deux-guerres. *Recherches regionales, 185,* 91-101.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Schrader, P. (1999). *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC Clementine.

Schürmann, M. (2009). *Paris Movie Walks. Ten Guided Tours Through The City of Lights! Camera! Action!* Branford: The Intrepid Traveler.

Schwartz, V. (2012). Paris 1900: cancan films. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 110-131). París: Skira Flammarion.

Sebastián de Erice, G. (2000). Ninotchka. *Nickel Odeon, 18,* 156-158.

Serrano, V. (2014). Las ciudades imaginarias. Sueños entre las nubes y las cenizas. En F. García & G. M. Pavés (Eds.), *Ciudades de cine* (pp. 493-516). Madrid: Cátedra.

Shiel, M. & Fitzmaurice, T. (Eds.) (2001). *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context.* Oxford: Blackwell.

Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Sola, D. & Ramírez, E. (2014). Las ciudades de la Antigüedad. Una imagen reinventada. En F. García & G. M. Pavés (Eds.), *Ciudades de cine* (pp. 441-466). Madrid: Cátedra.

Syndicat Français de la Critique de Cinéma et des Films de Télévision (2017). Recuperado de http://www.syndicatdelacritique.com/

Taibo, P. I. (2004). *Historia popular del cine. Desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Tavernier, B. (1998). Prólogo. En *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada* (pp. 13-23). Barcelona: Paidós.

The Oscars. *The 1st Academy Awards* 1929. Recuperado de https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1929

Thibaudeau, P. (2013). El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía,* 7, 192-208.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tixier, N. (Ed.) (2015). *Traversées urbaines. Villes et films en regard.* Ginebra: MetisPresses

Tode, T. (2006). Fantasma Marker: el inventario antes del film. En M. L. Ortega & A. Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (pp. 55-76). Madrid: T&B Editores.

Tolentino, J. (1998). La perversa atracción por Belle de Jour. *Nickel Odeon, 13,* 50-51.

Torreiro, C. (1995). El Estado asistencial. En J. E. Monterde & E. Riambau (Eds.), *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)* (pp. 41-68). Madrid: Cátedra.

Torres, A. M. (2008). *720 directores de cine*. Barcelona: Editorial Ariel.

Tovar, M. (2011, noviembre). *¿La desimbolización de la ciudad? El París tridimensional de Cédric Klapisch*. Trabajo presentado en las I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de http://www.arteyciudad.com/publicaciones/index.php/publicaciones/article/view/11/232

_____ (2012). Paris, je t'aime: una visión radiográfica de la capital gala. *Arte y ciudad. Revista de investigación, 1*, 89-118.

_____ (2013a). Tras los pasos de Amélie: de Montmartre al resto de París. *Arte y ciudad. Revista de investigación, 3*, 117-150.

_____ (2013b). La reversión de la triple personalidad de París en Una cara con Ángel (Stanley Donen, 1957): el predominio de la visión turística de la ciudad. *Arte y ciudad. Revista de investigación, 3 Extraordinario*, 135-152.

_____ (2014). Midnight in Paris (Woody Allen, 2011): la omisión del pasado como constituyente de la identidad urbana presente. *Arte y ciudad. Revista de investigación, 5*, 7-40.

Truffaut, F. (2000). Lubitsch era un príncipe. *Nickel Odeon, 18,* 26-28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNESCO (2014). Paris, rives de la Seine. En *Liste du patrimoine mondial*. Recuperado de http://whc.unesco.org/fr/list/600

UniFrance Films (2016). Recuperado de http://es.unifrance.org/

Vallet, J. (s.f.). El jorobado de Notre Dame. En *Cine Archivo*. Recuperado el 10 de octubre de 2014 de http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=81497

Vázquez, M. A. (2002). Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales, 1,* 11-20.

Viaplana, F. (2010). Albert Lamorisse. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, *174*, 46-48.

Vidal, M. (1995). New American Cinema: el Underground. En J. E. Monterde & E. Riambau (Eds.), *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)* (pp. 261-278). Madrid: Cátedra.

Viejo, B. (2010). William Dieterle: antinazismo dentro de Hollywood. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, 66,* 10-17.

Viertel, P. (2000). Lubitsch, un recuerdo. *Nickel Odeon, 18,* 29-34.

Vignaux, V. (2000). *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*. Liège: Éditions du Céfal.

Vigo, L. (2006). Cómo resiste la obra de Jean Vigo el paso del tiempo. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, 52,* 14-21.

Vila, J. R. & Guzmán, V. F. (2013). La obra de Jean Renoir como traslación de los postulados impresionistas al lenguaje cinematográfico. *Arte, Individuo y Sociedad, 25*(1), 31-42. DOI: 10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n1.41162

Villanueva, D. (2008). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.

Villares, R. (Ed.) (1988). *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia.* Santiago de Compostela: Tórculo Edicións.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Villegas, M. (1998). *Charles Chaplin, el genio del cine*. Madrid: Ediciones JC Clementine.

Vincent, M. C. & De Saint-Exupéry, F. (2003). *Paris vu au cinéma*. París: Movie Planet.

Viviani, C. (2012). Audrey Hepburn, Miss capitale. En A. De Baecque (Ed.), *Paris vu par Hollywood* (pp. 166-178). París: Skira Flammarion.

Vizcaíno, J. C. (2011). Amor y muerte a orillas de un canal. *Dirigido por…: Revista de cine, 410,* 82-83.

Vuillermoz, E. (1934). Comment les metteurs en scène d'Hollywood se représentent Paris et ses habitants. *Pour vous. L'hebdomadaire du cinéma, 277*, 3.

VV. AA. (1962). Cent soixante-deux nouveaux cinéastes français. *Cahiers du cinéma, 138,* 60-84.

Walker, E. M. & Johnson, D. T. (Eds.) (2008). *Conversations with directors: An anthology of interviews from Literature/Film Quarterly.* Lanham: Scarecrow Press.

Wasserman, T. (2011). Belle de Jour. En M. Block (Ed.), *World Film Locations: Paris* (pp. 50-51). Bristol: Intellect.

William, P. (1998). *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Barcelona: Paidós.

Wimmer, R. & Dominick, J. (2001). *Introducción a la investigación de medios masivos de comunicación.* México: International Thomson Editores.

Wollen, P. (2002). *Paris Hollywood: Writings on Film*. Londres: Verso.

Wood, T. (1990). *¿Quién diantres eres, Billy Wilder?* Barcelona: Laertes.

Yeste, I. (1994-95). El cine como fuente documental para reconstruir la historia urbana de la ciudad. *Artigrama, 11*, 287-296.

Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra y Universidad del País Vasco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Anexo de localizaciones cinematográficas parisinas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Todas las imágenes de localizaciones cinematográficas parisinas incluidas a continuación son material fotográfico original generado para esta investigación por Alba Navarro.

Plazas



Place du Trocadéro

Referencias en: *Ninotchka* (1939), *The Man on the Eiffel Tower* (1949), *Funny Face* (1957), *Zazie dans le métro* (1960) y *Les yeux sans visage* (1960).



Place des Pyramides

Referencias en: *The Man on the Eiffel Tower* (1949) y *Funny Face* (1957).



Place Pigalle

Referencias en: *Zazie dans le métro* (1960).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Place de Clichy

Referencias en: *Les 400 coups* (1959).



Place du Carrousel

Referencias en: *Paris qui dort* (1925), *Arch of Triumph* (1948), *An American in Paris* (1951), *Funny Face* (1957) y *À bout de souffle* (1960).



Place du Tertre

Referencias en: *Funny Face* (1957).



Place Denfert-Rochereau

Referencias en: *The Man on the Eiffel Tower* (1949).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Zonas verdes



Parc du Champ-de-Mars

Referencias en: *Paris qui dort* (1925) y *Zazie dans le métro* (1960).



Bois de Boulogne

Referencias en: *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Les dames du Bois de Boulogne* (1945) y *Belle de jour* (1967).



Parc Montsouris

Referencias en: *Cléo de 5 à 7* (1962).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Jardin des Plantes

Referencias en: *Du rififi chez les hommes* (1955), *La traversée de Paris* (1956) y *La jetée* (1962).



Jardin Marco Polo

Referencias en: *Funny Face* (1957).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Puentes



Pont d'Iéna

Referencias en: *The Man on the Eiffel Tower* (1949), *Funny Face* (1957), *Irma la Douce* (1963) y *What's New, Pussycat?* (1965).



Pont Marie

Referencias en: *Ménilmontant* (1926) y *Le ballon rouge* (1956).



Pont Louis-Philippe

Referencias en: *Ménilmontant* (1926).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Pont de Sully

Referencias en: *Ménilmontant* (1926), *La traversée de Paris* (1956) y *Funny Face* (1957).



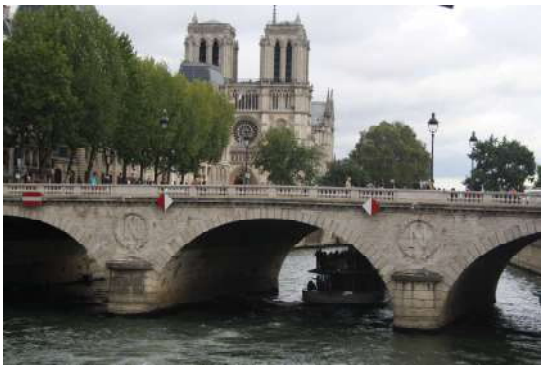
Pont Rouelle

Referencias en: *Paris qui dort* (1925) y *Zazie dans le métro* (1960).



Petit Pont-Cardinal Lustiger

Referencias en: *Midnight* (1939) y *Arch of Triumph* (1948).



Pont Saint-Michel

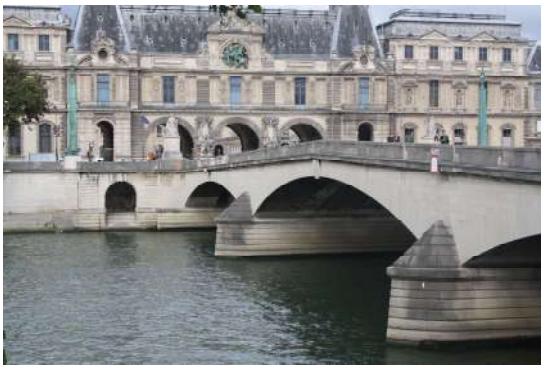
Referencias en: *Midnight* (1939), *Arch of Triumph* (1948), *The Man on the Eiffel Tower* (1949) y *À bout de souffle* (1960).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Pont de Grenelle – Cadets de Saumur

Referencias en: *Paris qui dort* (1925), *Monsieur Verdoux* (1947), *The Man on the Eiffel Tower* (1949) y *Zazie dans le métro* (1960).



Pont du Carrousel

Referencias en: *Rendez-vous de juillet* (1949), *The Man on the Eiffel Tower* (1949), *Irma la Douce* (1963) y *Charade* (1963).



Pont au Double

Referencias en: *Charade* (1963).



Pont Notre-Dame

Referencias en: *Charade* (1963).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Pont au Change

Referencias en: *Charade* (1963).



Pont d'Arcole

Referencias en: *Charade* (1963).



Pont de la Tournelle

Referencias en: *La traversée de Paris* (1956) y *Funny Face* (1957).



Pont de l'Alma

Referencias en: *Funny Face* (1957).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Passerelle Debilly

Referencias en: *Funny Face* (1957).



Pont de l'Archevêché

Referencias en: *An American in Paris* (1951) y *Funny Face* (1957).



Pont Royal

Referencias en: *Irma la Douce* (1963).



Viaduc d'Austerlitz

Referencias en: *Les yeux sans visage* (1960).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Pont d'Austerlitz

Referencias en: *Du rififi chez les hommes* (1955).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Escaleras



Passerelle de la Mare

Referencias en: *Du rififi chez les hommes* (1955).



Escaleras rue Chappe

Referencias en: *Le ballon rouge* (1956) y *Funny Face* (1957).



Escaleras avenue de Camoëns

Referencias en: *Zazie dans le métro* (1960).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Espacios comerciales



Marché aux timbres

Referencias en: *Charade* (1963).



Marché aux puces de Saint-Ouen

Referencias en: *Zazie dans le métro* (1960).



Galerie Vivienne

Referencias en: *Zazie dans le métro* (1960).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Passage du Grand-Cerf

Referencias en: *Zazie dans le métro* (1960).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estaciones de tren y de metro



Gare du Nord

Referencias en: *Funny Face* (1957).



Gare de l'Est

Referencias en: *Midnight* (1939) y *Zazie dans le métro* (1960).



Gare de Lyon

Referencias en: *Remontons les Champs-Elysées* (1938), *Du rififi chez les hommes* (1955) y *La traversée de Paris* (1956).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Port-Royal

Referencias en: *Du rififi chez les hommes* (1955).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Teatros, cines y cabarés



Théâtre des Champs-Élysées

Referencias en: *Les yeux sans visage* (1960).



Théâtre des Marionnettes du jardin du Luxembourg

Referencias en: *Les 400 coups* (1959).



Théâtre de l'Atelier

Referencias en: *Les dames du Bois de Boulogne* (1945).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Odéon Théâtre de l'Europe

Referencias en: *Cléo de 5 à 7* (1962).



Théâtre de Guignol des Champs-Élysées

Referencias en: *Remontons les Champs-Elysées* (1938) y *Charade* (1963).



Comédie-Française

Referencias en: *Charade* (1963).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Cinéma UGC Normandie

Referencias en: *À bout de souffle* (1960).



Cinéma Mac-Mahon

Referencias en: *À bout de souffle* (1960).



Au Lapin Agile

Referencias en: *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932).



Le Crazy Horse de Paris

Referencias en: *What's New, Pussycat?* (1965).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Restaurantes y cafés



Les Deux Magots

Referencias en: *The Man on the Eiffel Tower* (1949) y *Moulin Rouge* (1952).



Le Pré Catelan

Referencias en: *Moulin Rouge* (1952).



La Grande Cascade

Referencias en: *Belle de jour* (1967).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Maxim's

Referencias en: *Moulin Rouge* (1952) e *Irma la Douce* (1963).



Le Select

Referencias en: *À bout de souffle* (1960).



La Closerie des Lilas

Referencias en: *What's New, Pussycat?* (1965).



Fouquet's

Referencias en: *Arch of Triumph* (1948) y *La traversée de Paris* (1956).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Le Dôme

Referencias en: *Cléo de 5 à 7* (1962).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hoteles



Hôtel du Nord

Referencias en: *Hôtel du Nord* (1938).



Hôtel George V

Referencias en: *The Man on the Eiffel Tower* (1949).



Hôtel Ritz Paris

Referencias en: *Midnight* (1939), *An American in Paris* (1951), *Love in the Afternoon* (1957) y *Funny Face* (1957).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Hôtel Prince de Galles

Referencias en: *Arch of Triumph* (1948).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lugares religiosos



Église Saint-Vincent-de-Paul

Referencias en: *Funny Face* (1957), *Les 400 coups* (1959) y *Zazie dans le métro* (1960).



Église Saint-Sulpice

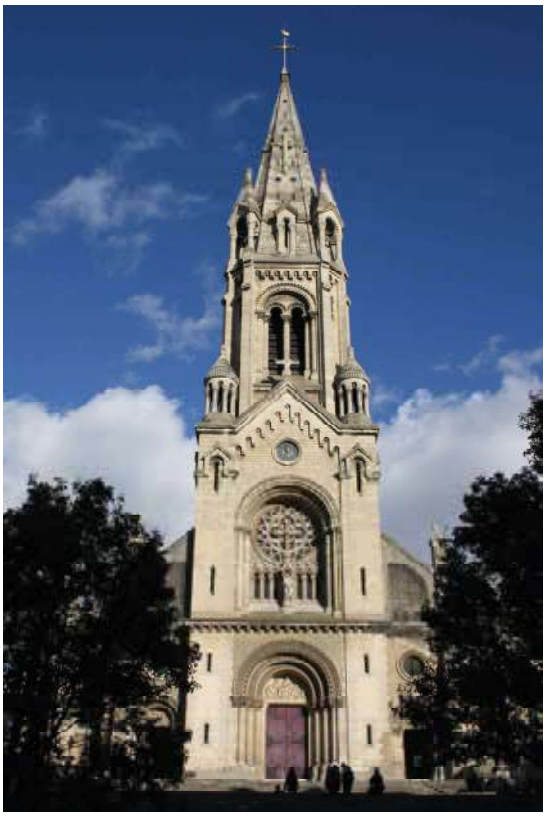
Referencias en: *Midnight* (1939), *Arch of Triumph* (1948), *An American in Paris* (1951) y *Funny Face* (1957).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Sainte-Chapelle

Referencias en: *The Hunchback of Notre Dame* (1939), *The Man on the Eiffel Tower* (1949) y *Charade* (1963).



Église Notre-Dame-de-la-Croix

Referencias en: *Du rififi chez les hommes* (1955) y *Le ballon rouge* (1956).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Église de la Sainte-Trinité

Referencias en: *Les 400 coups* (1959).



Église Saint-Étienne-du-Mont

Referencias en: *Irma la Douce* (1963).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Basilique Sainte-Clotilde

Referencias en: *Ninotchka* (1939), *An American in Paris* (1951), *Funny Face* (1957), *La jetée* (1962) e *Irma la Douce* (1963).



Église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle

Referencias en: *Zazie dans le métro* (1960).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Edificios



Palais Brongniart (Bolsa de París)

Referencias en: *Paris qui dort* (1925), *L'argent* (1928) y *Monsieur Verdoux* (1947).



Palais Bourbon (Asamblea Nacional)

Referencias en: *Paris qui dort* (1925), *Ninotchka* (1939), *Midnight* (1939), *Funny Face* (1957), *À bout de souffle* (1960) e *Irma la Douce* (1963).



Conciergerie

Referencias en: *Cléo de 5 à 7* (1962) y *Charade* (1963).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Greffe du Tribunal de Commerce de Paris

Referencias en: *Charade* (1963).



Monnaie de Paris

Referencias en: *Charade* (1963).



Institut de France

Referencias en: *The Man on the Eiffel Tower* (1949) y *Charade* (1963).



Hôtel de Ville

Referencias en: *Cléo de 5 à 7* (1962).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Musée de l'Homme

Referencias en: *Rendez-vous de juillet* (1949).



Grande Galerie de l'Évolution

Referencias en: *La jetée* (1962).



Palais de Justice

Referencias en: *The Man on the Eiffel Tower* (1949).



Hôpital de la Salpêtrière

Referencias en: *Ménilmontant* (1926), *La traversée de Paris* (1956) y *Cléo de 5 à 7* (1962).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Institut médico-légal

Referencias en: *Du rififi chez les hommes* (1955), *Les yeux sans visage* (1960) y *Charade* (1963).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otras



La Maison Rose

Referencias en: *Funny Face* (1957).



Moulin de Longchamp

Referencias en: *Du rififi chez les hommes* (1955).



Librería (3, quai Malaquais)

Referencias en: *Boudu sauvé des eaux* (1932).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo de tablas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Tour Eiffel

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Seventh Heaven* (1927) *Sur un air de Charleston* (1927)
Años 30	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939)
Años 40	*Monsieur Verdoux* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*À bout de souffle* (1960) *Zazie dans le métro* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963) *A Shot in the Dark* (1964)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

APARICIONES	
Una escena	*Sur un air de Charleston* (1927) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *Moulin Rouge* (1952) *Love in the Afternoon* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963) *A Shot in the Dark* (1964)
Distintas escenas	*Rien que les heures* (1926) *Ninotchka* (1939) *Monsieur Verdoux* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)
Presencia destacada	*Paris qui dort* (1925) *Seventh Heaven* (1927) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Ninotchka* (1939) *Zazie dans le métro* (1960)
Fondo de la acción	*Seventh Heaven* (1927) *Monsieur Verdoux* (1947) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952)
Ambos	*Paris qui dort* (1925) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957)

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Rien que les heures* (1926) *Rendez-vous de juillet* (1949)
Clausura la acción	
Ambos	*Paris qui dort* (1925) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Rien que les heures* (1926) *Seventh Heaven* (1927) *Sur un air de Charleston* (1927) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *Monsieur Verdoux* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Love in the Afternoon* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963) *A Shot in the Dark* (1964)
Ambos	*Paris qui dort* (1925) *Ninotchka* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Seventh Heaven* (1927) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939) *Monsieur Verdoux* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Zazie dans le métro* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963) *A Shot in the Dark* (1964)
Ficticio	*Sur un air de Charleston* (1927)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Sur un air de Charleston* (1927) *Allô Berlin? Ici Paris! (1932)* *Midnight* (1939) *Monsieur Verdoux* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Love in the Afternoon* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Zazie dans le métro* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963) *A Shot in the Dark* (1964)
Noche	*An American in Paris* (1951)
Ambos	*Seventh Heaven* (1927) *Ninotchka* (1939) *Funny Face* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cathédrale Notre-Dame

PELÍCULAS	
Años 20	*Orphans of the Storm* (1921) *The Hunchback of Notre Dame* (1923) *Paris qui dort* (1925) *The Phantom of the Opera* (1925) *La Bohème* (1926)
Años 30	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Midnight* (1939)
Años 40	*Bluebeard* (1944) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*À bout de souffle* (1960) *Charade* (1963)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

APARICIONES	
Una escena	*Paris qui dort* (1925) *The Phantom of the Opera* (1925) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *Arch of Triumph* (1948) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Love in the Afternoon* (1957) *Charade* (1963)
Distintas escenas	*Orphans of the Storm* (1921) *La Bohème* (1926) *Boudu sauvé des eaux* (1932) *Bluebeard* (1944) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960)
Presencia destacada	*The Hunchback of Notre Dame* (1923) *The Hunchback of Notre Dame* (1939)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Orphans of the Storm* (1921) *The Phantom of the Opera* (1925)
Fondo de la acción	*Bluebeard* (1944) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *La traversée de Paris* (1956) *Du rififi chez les hommes* (1955) *À bout de souffle* (1960)
Ambos	*The Hunchback of Notre Dame* (1923) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Funny Face* (1957)

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*La Bohème* (1926) *An American in Paris* (1951)
Clausura la acción	*Boudu sauvé des eaux* (1932)
Ambos	*The Hunchback of Notre Dame* (1923) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Bluebeard* (1944)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Orphans of the Storm* (1921) *Paris qui dort* (1925) *The Phantom of the Opera* (1925) *Boudu sauvé des eaux* (1932) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *Bluebeard* (1944) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Charade* (1963)
Ambos	*The Hunchback of Notre Dame* (1923) *La Bohème* (1926) *The Hunchback of Notre Dame* (1939)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Orphans of the Storm* (1921) *The Hunchback of Notre Dame* (1923) *Paris qui dort* (1925) *The Phantom of the Opera* (1925) *La Bohème* (1926) *Boudu sauvé des eaux* (1932) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Midnight* (1939) *Bluebeard* (1944) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Charade* (1963)
Ficticio	
Ambos	*An American in Paris* (1951)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Orphans of the Storm* (1921) *Paris qui dort* (1925) *La Bohème* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Charade* (1963)
Noche	*The Phantom of the Opera* (1925) *Bluebeard* (1944) *La traversée de Paris* (1956)
Ambos	*The Hunchback of Notre Dame* (1923) *Boudu sauvé des eaux* (1932) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *An American in Paris* (1951)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Basilique du Sacré-Coeur

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925) *Seventh Heaven* (1927) *L'argent* (1928)
Años 30	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932)
Años 40	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957) *Les 400 coups* (1959)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960)

APARICIONES	
Una escena	*Paris qui dort* (1925) *L'argent* (1928) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *An American in Paris* (1951) *Les 400 coups* (1959) *Zazie dans le métro* (1960)
Distintas escenas	*The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957)
Presencia destacada	*Seventh Heaven* (1927)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Les 400 coups* (1959)
Fondo de la acción	*Paris qui dort* (1925) *Seventh Heaven* (1927) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	
Clausura la acción	
Ambos	

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Paris qui dort* (1925) *Seventh Heaven* (1927) *L'argent* (1928) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957) *Les 400 coups* (1959) *Zazie dans le métro* (1960)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Seventh Heaven* (1927) *L'argent* (1928) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957) *Les 400 coups* (1959) *Zazie dans le métro* (1960)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *L'argent* (1928) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957) *Les 400 coups* (1959) *Zazie dans le métro* (1960)
Noche	
Ambos	*Seventh Heaven* (1927)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Église de la Madeleine

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926)
Años 30	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939)
Años 40	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	

APARICIONES	
Una escena	*Ménilmontant* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957)
Distintas escenas	*Paris qui dort* (1925) *Midnight* (1939) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)
Clausura la acción	
Ambos	

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Ficticio	
Ambos	*An American in Paris* (1951)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957)
Noche	
Ambos	*An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jardin des Tuileries

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	
Años 40	*Rendez-vous de juillet* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*À bout de souffle* (1960)

APARICIONES	
Una escena	*Rendez-vous de juillet* (1949) *Love in the Afternoon* (1957) *À bout de souffle* (1960)
Distintas escenas	*An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Funny Face* (1957)
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951)
Clausura la acción	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960)
Noche	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jardin du Luxembourg

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	
Años 40	*The Three Musketeers* (1948)
Años 50	*Les 400 coups* (1959)
Años 60	

APARICIONES	
Una escena	*The Three Musketeers* (1948) *Les 400 coups* (1959)
Distintas escenas	
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*The Three Musketeers* (1948) *Les 400 coups* (1959)
Fondo de la acción	
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	
Clausura la acción	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*The Three Musketeers* (1948) *Les 400 coups* (1959)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*The Three Musketeers* (1948) *Les 400 coups* (1959)
Noche	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Château de Versailles

PELÍCULAS	
Años 20	*Orphans of the Storm* (1921)
Años 30	*Remontons les Champs-Elysées* (1938)
Años 40	
Años 50	*Funny Face* (1957)
Años 60	

APARICIONES	
Una escena	
Distintas escenas	*Orphans of the Storm* (1921) *Funny Face* (1957)
Presencia destacada	*Remontons les Champs-Elysées* (1938)

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Orphans of the Storm* (1921) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Funny Face* (1957)
Fondo de la acción	
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	
Clausura la acción	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Funny Face* (1957)
Ambos	*Orphans of the Storm* (1921) *Remontons les Champs-Elysées* (1938)

ASPECTO	
Realista	*Orphans of the Storm* (1921) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Funny Face* (1957)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	
Noche	
Ambos	*Orphans of the Storm* (1921) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Funny Face* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Palais Royal

PELÍCULAS	
Años 20	*Orphans of the Storm* (1921)
Años 30	
Años 40	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	
Años 60	*Charade* (1963)

APARICIONES	
Una escena	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Distintas escenas	*Orphans of the Storm* (1921) *Charade* (1963)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Orphans of the Storm* (1921) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Charade* (1963)
Fondo de la acción	
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	
Clausura la acción	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Orphans of the Storm* (1921) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Charade* (1963)
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Orphans of the Storm* (1921) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Charade* (1963)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Orphans of the Storm* (1921) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Noche	*Charade* (1963)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Grand Palais

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925)
Años 30	
Años 40	*Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Monsieur Verdoux* (1947)
Años 50	*Funny Face* (1957)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)

APARICIONES	
Una escena	*Rendez-vous de juillet* (1949) *Monsieur Verdoux* (1947) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)
Distintas escenas	*Paris qui dort* (1925) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)
Presencia destacada	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Zazie dans le métro* (1960) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)
Ambos	*Paris qui dort* (1925) *Funny Face* (1957)

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Rendez-vous de juillet* (1949)
Clausura la acción	*Charade* (1963)
Ambos	

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Paris qui dort* (1925) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Monsieur Verdoux* (1947) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Monsieur Verdoux* (1947) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Monsieur Verdoux* (1947) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)
Noche	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Petit Palais

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925)
Años 30	
Años 40	*Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960)

APARICIONES	
Una escena	*Paris qui dort* (1925) *Rendez-vous de juillet* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957)
Distintas escenas	*The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Zazie dans le métro* (1960)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Paris qui dort* (1925) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Zazie dans le métro* (1960)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Rendez-vous de juillet* (1949)
Clausura la acción	
Ambos	

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Paris qui dort* (1925) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)
Ficticio	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)
Noche	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Musée du Louvre

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	*Boudu sauvé des eaux* (1932)
Años 40	*Arch of Triumph* (1948) *The Three Musketeers* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963)

APARICIONES	
Una escena	*Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Distintas escenas	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *The Three Musketeers* (1948) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Presencia destacada	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*The Three Musketeers* (1948) *Moulin Rouge* (1952)
Fondo de la acción	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Rendez-vous de juillet* (1949) *Irma la Douce* (1963)
Ambos	*Funny Face* (1957)

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)
Clausura la acción	*The Three Musketeers* (1948)
Ambos	

ESPACIO	
Interior	*Moulin Rouge* (1952)
Exterior	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Ambos	*The Three Musketeers* (1948) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Arch of Triumph* (1948) *The Three Musketeers* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Noche	
Ambos	*The Three Musketeers* (1948)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pont Neuf

PELÍCULAS	
Años 20	*Orphans of the Storm* (1921)
Años 30	
Años 40	*Quai des Orfèvres* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Le ballon rouge* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Charade* (1963)

APARICIONES	
Una escena	*Quai des Orfèvres* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *Le ballon rouge* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Charade* (1963)
Distintas escenas	*Orphans of the Storm* (1921) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957)
Presencia destacada	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Quai des Orfèvres* (1947) *Arch of Triumph* (1948)
Fondo de la acción	*Orphans of the Storm* (1921) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Le ballon rouge* (1956) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Charade* (1963)
Ambos	*Cléo de 5 à 7* (1962)

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)
Clausura la acción	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Orphans of the Storm* (1921) *Quai des Orfèvres* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Le ballon rouge* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Charade* (1963)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Quai des Orfèvres* (1947) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Le ballon rouge* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962)
Noche	*Orphans of the Storm* (1921) *Arch of Triumph* (1948) *Charade* (1963)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pont Alexandre III

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925)
Años 30	
Años 40	*Monsieur Verdoux* (1947) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963)

APARICIONES	
Una escena	*Monsieur Verdoux* (1947) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Irma la Douce* (1963)
Distintas escenas	*Paris qui dort* (1925) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Moulin Rouge* (1952)
Fondo de la acción	*The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Zazie dans le métro* (1960)
Ambos	*Paris qui dort* (1925) *Funny Face* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*An American in Paris* (1951)
Clausura la acción	
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Monsieur Verdoux* (1947) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *Monsieur Verdoux* (1947) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Noche	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pont des Arts

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	*Boudu sauvé des eaux* (1932)
Años 40	*Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*Moulin Rouge* (1952) *Le ballon rouge* (1956) *Funny Face* (1957)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)

APARICIONES	
Una escena	*Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Le ballon rouge* (1956) *Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)
Distintas escenas	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Funny Face* (1957)
Presencia destacada	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Le ballon rouge* (1956)
Fondo de la acción	*Rendez-vous de juillet* (1949) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)
Ambos	*Boudu sauvé des eaux* (1932)

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	
Clausura la acción	
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Le ballon rouge* (1956) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Charade* (1963) *Irma la Douce* (1963)
Ficticio	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Le ballon rouge* (1956) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Irma la Douce* (1963)
Noche	*Charade* (1963)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pont de Bir-Hakeim

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925)
Años 30	
Años 40	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*Du rififi chez les hommes* (1955)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960)

APARICIONES	
Una escena	*Paris qui dort* (1925) *Du rififi chez les hommes* (1955)
Distintas escenas	*The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Zazie dans le métro* (1960)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Du rififi chez les hommes* (1955)
Fondo de la acción	
Ambos	*The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Zazie dans le métro* (1960)

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Paris qui dort* (1925)
Clausura la acción	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Zazie dans le métro* (1960)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Zazie dans le métro* (1960)
Noche	*Paris qui dort* (1925)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Seine

PELÍCULAS	
Años 20	*Orphans of the Storm* (1921) *Paris qui dort* (1925) *The Phantom of the Opera* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Ménilmontant* (1926)
Años 30	*Boudu sauvé des eaux* (1932) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Midnight* (1939) *Remontons les Champs-Elysées* (1938)
Años 40	*Bluebeard* (1944) *Monsieur Verdoux* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Le ballon rouge* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960) *À bout de souffle* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Irma la Douce* (1963) *Charade* (1963) *What's New, Pussycat?* (1965)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

APARICIONES	
Una escena	*The Phantom of the Opera* (1925) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Midnight* (1939) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Monsieur Verdoux* (1947) *Rendez-vous de juillet* (1949) *Cléo de 5 à 7* (1962)
Distintas escenas	*Orphans of the Storm* (1921) *Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Ménilmontant* (1926) *Boudu sauvé des eaux* (1932) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Bluebeard* (1944) *Arch of Triumph* (1948) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Le ballon rouge* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *À bout de souffle* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *Irma la Douce* (1963) *Charade* (1963) *What's New, Pussycat?* (1965)
Presencia destacada	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Orphans of the Storm* (1921) *The Phantom of the Opera* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Bluebeard* (1944) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Charade* (1963) *What's New, Pussycat?* (1965)
Fondo de la acción	*The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Le ballon rouge* (1956) *Cléo de 5 à 7* (1962)
Ambos	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926) *Boudu sauvé des eaux* (1932) *Arch of Triumph* (1948) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *Irma la Douce* (1963)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Paris qui dort* (1925) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)
Clausura la acción	*The Phantom of the Opera* (1925) *Ménilmontant* (1926) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Ambos	*Bluebeard* (1944)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Orphans of the Storm* (1921) *Paris qui dort* (1925) *The Phantom of the Opera* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Ménilmontant* (1926) *Boudu sauvé des eaux* (1932) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Midnight* (1939) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Bluebeard* (1944) *Monsieur Verdoux* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Le ballon rouge* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *À bout de souffle* (1960) *Les yeux sans visage* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *Irma la Douce* (1963) *Charade* (1963) *What's New, Pussycat?* (1965)
Ficticio	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Rien que les heures* (1926) *Boudu sauvé des eaux* (1932) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Hunchback of Notre Dame* (1939) *Midnight* (1939) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Monsieur Verdoux* (1947) *Arch of Triumph* (1948) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Le ballon rouge* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Cléo de 5 à 7* (1962) *À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Noche	*Orphans of the Storm* (1921) *The Phantom of the Opera* (1925) *Bluebeard* (1944) *What's New, Pussycat?* (1965)
Ambos	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Funny Face* (1957) *Les yeux sans visage* (1960) *Charade* (1963)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canal Saint-Martin

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	*L'Atalante* (1934) *Hôtel du Nord* (1938)
Años 40	
Años 50	
Años 60	

APARICIONES	
Una escena	
Distintas escenas	*L'Atalante* (1934)
Presencia destacada	*Hôtel du Nord* (1938)

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*L'Atalante* (1934) *Hôtel du Nord* (1938)
Fondo de la acción	
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	
Clausura la acción	
Ambos	*Hôtel du Nord* (1938)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*L'Atalante* (1934) *Hôtel du Nord* (1938)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*L'Atalante* (1934)
Noche	
Ambos	*Hôtel du Nord* (1938)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Palais Garnier

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925) *The Phantom of the Opera* (1925) *Ménilmontant* (1926) *L'argent* (1928)
Años 30	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Midnight* (1939)
Años 40	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*La jetée* (1962)

APARICIONES	
Una escena	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *La jetée* (1962)
Distintas escenas	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926) *L'argent* (1928) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Presencia destacada	*The Phantom of the Opera* (1925)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Paris qui dort* (1925) *The Phantom of the Opera* (1925) *Love in the Afternoon* (1957)
Fondo de la acción	*Midnight* (1939)
Ambos	*An American in Paris* (1951) *Funny Face* (1957)

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*The Phantom of the Opera* (1925) *An American in Paris* (1951)
Clausura la acción	
Ambos	

ESPACIO	
Interior	*Love in the Afternoon* (1957)
Exterior	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926) *L'argent* (1928) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *La jetée* (1962)
Ambos	*The Phantom of the Opera* (1925) *Funny Face* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Ménilmontant* (1926) *L'argent* (1928) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *La jetée* (1962)
Ficticio	
Ambos	*The Phantom of the Opera* (1925) *An American in Paris* (1951)

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957) *La jetée* (1962)
Noche	*L'argent* (1928) *Love in the Afternoon* (1957)
Ambos	*The Phantom of the Opera* (1925) *Ménilmontant* (1926) *An American in Paris* (1951)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Place de la Concorde

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926)
Años 30	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939)
Años 40	*Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963) *Charade* (1963)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

APARICIONES	
Una escena	*Rien que les heures* (1926) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963) *Charade* (1963)
Distintas escenas	*Paris qui dort* (1925) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951)
Fondo de la acción	*Du rififi chez les hommes* (1955) *À bout de souffle* (1960) *Charade* (1963)
Ambos	*Paris qui dort* (1925)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Rien que les heures* (1926) *Ninotchka* (1939) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)
Clausura la acción	
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Irma la Douce* (1963) *Charade* (1963)
Ficticio	
Ambos	*An American in Paris* (1951)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939) *Rendez-vous de juillet* (1949) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957) *Irma la Douce* (1963) *Charade* (1963)
Noche	*Du rififi chez les hommes* (1955) *À bout de souffle* (1960)
Ambos	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *An American in Paris* (1951) *Love in the Afternoon* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Colonne Vendôme

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	*Midnight* (1939)
Años 40	
Años 50	*Du rififi chez les hommes* (1955) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963)

APARICIONES	
Una escena	*Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Distintas escenas	*Midnight* (1939) *Du rififi chez les hommes* (1955)
Presencia destacada	*Love in the Afternoon* (1957)

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Midnight* (1939) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960)
Ambos	*Love in the Afternoon* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	
Clausura la acción	
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Midnight* (1939) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963)
Noche	
Ambos	*Midnight* (1939) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Love in the Afternoon* (1957)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Arc de Triomphe

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925)
	Rien que les heures (1926)
Años 30	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932)
	Remontons les Champs-Elysées (1938)
Años 40	*Battement de coeur* (1940)
	Arch of Triumph (1948)
	The Man on the Eiffel Tower (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951)
	Moulin Rouge (1952)
	Du rififi chez les hommes (1955)
	La traversée de Paris (1956)
	Love in the Afternoon (1957)
	Funny Face (1957)
Años 60	*À bout de souffle* (1960)
	Zazie dans le métro (1960)
	La jetée (1962)
	Irma la Douce (1963)
	Belle de jour (1967)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

APARICIONES	
Una escena	*Rien que les heures* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Battement de coeur* (1940) *Moulin Rouge* (1952) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Love in the Afternoon* (1957) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963)
Distintas escenas	*Paris qui dort* (1925) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Arch of Triumph* (1948) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Zazie dans le métro* (1960) *Belle de jour* (1967)
Presencia destacada	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Battement de coeur* (1940) *Arch of Triumph* (1948) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Zazie dans le métro* (1960) *Belle de jour* (1967)
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Paris qui dort* (1925) *An American in Paris* (1951)
Clausura la acción	*Remontons les Champs-Elysées* (1938)
Ambos	*Arch of Triumph* (1948)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Battement de coeur* (1940) *Arch of Triumph* (1948) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Zazie dans le métro* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963) *Belle de jour* (1967)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Rien que les heures* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *Battement de coeur* (1940) *Arch of Triumph* (1948) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *À bout de souffle* (1960) *Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963) *Belle de jour* (1967)
Ficticio	*La jetée* (1962)
Ambos	*An American in Paris* (1951)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Rien que les heures* (1926) *Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Remontons les Champs-Elysées* (1938) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Moulin Rouge* (1952) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Love in the Afternoon* (1957) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *Irma la Douce* (1963) *Belle de jour* (1967) *La jetée* (1962)
Noche	*Battement de coeur* (1940)
Ambos	*Paris qui dort* (1925) *Arch of Triumph* (1948) *An American in Paris* (1951) *À bout de souffle* (1960)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hôtel National des Invalides

PELÍCULAS	
Años 20	*Paris qui dort* (1925)
Años 30	*Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939)
Años 40	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)
Años 50	*Funny Face* (1957)
Años 60	*Zazie dans le métro* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963)

APARICIONES	
Una escena	*Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939) *Zazie dans le métro* (1960) *La jetée* (1962)
Distintas escenas	*Paris qui dort* (1925) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957) *Irma la Douce* (1963)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Paris qui dort* (1925) *Zazie dans le métro* (1960)
Ambos	*The Man on the Eiffel Tower* (1949)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Ninotchka* (1939)
Clausura la acción	
Ambos	

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Paris qui dort* (1925) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963)
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Paris qui dort* (1925) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963)
Ficticio	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Paris qui dort* (1925) *Ninotchka* (1939) *Midnight* (1939) *The Man on the Eiffel Tower* (1949) *Funny Face* (1957) *Zazie dans le métro* (1960) *La jetée* (1962) *Irma la Douce* (1963)
Noche	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Panthéon

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932)
Años 40	*Rendez-vous de juillet* (1949)
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957)
Años 60	

APARICIONES	
Una escena	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957)
Distintas escenas	*Rendez-vous de juillet* (1949)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Rendez-vous de juillet* (1949) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*An American in Paris* (1951)
Clausura la acción	
Ambos	

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957)
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *Rendez-vous de juillet* (1949) *An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *La traversée de Paris* (1956) *Funny Face* (1957)
Ficticio	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MOMENTO	
Día	*Allô Berlin? Ici Paris!* (1932) *An American in Paris* (1951) *Du rififi chez les hommes* (1955) *Funny Face* (1957)
Noche	*La traversée de Paris* (1956)
Ambos	*Rendez-vous de juillet* (1949)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sorbonne

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	
Años 40	*Rendez-vous de juillet* (1949)
Años 50	
Años 60	*Les yeux sans visage* (1960)

APARICIONES	
Una escena	*Les yeux sans visage* (1960)
Distintas escenas	*Rendez-vous de juillet* (1949)
Presencia destacada	

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	
Fondo de la acción	*Rendez-vous de juillet* (1949) *Les yeux sans visage* (1960)
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	
Clausura la acción	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESPACIO	
Interior	
Exterior	*Rendez-vous de juillet* (1949) *Les yeux sans visage* (1960)
Ambos	

ASPECTO	
Realista	*Rendez-vous de juillet* (1949) *Les yeux sans visage* (1960)
Ficticio	
Ambos	

MOMENTO	
Día	*Rendez-vous de juillet* (1949) *Les yeux sans visage* (1960)
Noche	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Moulin Rouge

PELÍCULAS	
Años 20	
Años 30	*Midnight* (1939)
Años 40	
Años 50	*An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952)
Años 60	

APARICIONES	
Una escena	*Midnight* (1939) *An American in Paris* (1951)
Distintas escenas	
Presencia destacada	*Moulin Rouge* (1952)

ACCIÓN Y PERSONAJES	
Lugar de la acción	*An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952)
Fondo de la acción	
Ambos	

INICIO Y FIN DEL RELATO	
Inaugura la acción	*Moulin Rouge* (1952)
Clausura la acción	
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESPACIO	
Interior	*An American in Paris* (1951)
Exterior	*Midnight* (1939)
Ambos	*Moulin Rouge* (1952)

ASPECTO	
Realista	*Midnight* (1939) *Moulin Rouge* (1952)
Ficticio	*An American in Paris* (1951)
Ambos	

MOMENTO	
Día	
Noche	*Midnight* (1939) *An American in Paris* (1951) *Moulin Rouge* (1952)
Ambos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

